تقديم

لقد كان استعمال اللغة العربية كأداة تواصل بين الناس مقصوراً في الحقبة الجاهلية على العرب أنفسهم وتحديداً في الجزيرة العربية، ولكن نزول القرآن الكريم بها أعطاها بعداً عالمياً وانتقلت من كونها أداةً للتواصل ونظم الشعر إلى لغة تترجم إليها العلوم كما تكتب بها العلوم المختلفة من طب ورياضيات وفلك وفلسفة ومنطق وسواها.

وكان لامتزاج العرب بالأمم الأخرى عاملاً هاماً أعطت اللغة العربية من خلاله كما يذكر الأستاذ أنور الجندي – رحمه الله – «حروفها الهجائية لملايين من الشعوب في بلاد الترك والهند وجزائر البحر فإن المورو في جزائر الفلبين يكتبون بالحروف العربية إلى هذا الوقت، كما أعطت نفسها لكثير من الأمم فكانت لهم ما كانت اللغة اللاتينية لشعوب أوروبا، كما أعطت لغات مثل التركية والفارسية والأردية المئات والألوف من ألفاظ المعاني ومئات الألوف من الجمل التامة، كما أعطت لغات أوروبا الأرقام العربية وكثيراً من أسماء المعاني والمصطلحات العلمية»، ولقد تراجعت اللغة العربية عن أداء مثل ذلك الدور عندما تراجع الدور الحضاري للأمة العربية والإسلامية وزاحمتها بداية اللغة التركية ثم اللغات الأوروبية وفي مقدمتها الإنجليزية والفرنسية، وفي سبيل تمكين ثقافة الشعوب المستعمرة في تلك الحقبة انطلقت دعوات مشبوهة كان من أبرزها دعوة المستعرب «ولكوكس» سنة 1893م لنبذ الفصحى واستبدالها بالعامية وتبعه على نفس الطريق مستغرب آخر هو «ولمور» الذي اقترح في عام 1901م ضبط العامية حتى تصير صالحة للكتابة، ثم كان هناك طابور

ثالث والمتمثل في النشاط المشبوه للشاعر سعيد عقل فقد زعم أنه اخترع أبجدية جديدة للغة العربية – العامية بالأحرى – كما يذكر المفكر والناقد عبدالله عبدالجبار والذي يؤكد أن مثل هذه المشاريع التي تتزيا بمسوح علمية زائفة «إنما هي دعوة سافرة مدروسة تهدف لطمس معالم الشخصية العربية وبخاصة إذا ما لاحظنا خلفيتها الفينيقية. اليوم في كثير من وسائل الإعلام العربي تزاحم العامية اللغة العربية الفصيحة، وشاع وكثر اللحن في اللغة حتى أضحى من يتكلم الفصحى موضع استغراب واستنكار من بني قومه، وقد حذر بعض المتخصصين بأن هناك مشروعاً يهدف إلى نزع الشرعية التي اكتسبتها اللغة العربية كلغة أساسية في منظمة اليونسكو العالمية وعلل البعض ذلك إلى عدم وجود مترجمين ملمين بأصول الترجمة من العربية وإليها، فهل نضبت الشعوب العربية من متخصصين أكفاء كما هو الشأن عند الأعداء الصهاينة الذين أحيوا اللغة الإيدشية والعبرية في زمن قياسي ولهذا جاءت عبارة رئيس اتحاد الأدباء العبريين السابق «حاييم هزاز» مجسدة لذلك الطموح والحرص اليهودي على لغته حيث يقول «إن عبقرية الشعب اليهودي تكمن في ذاكرته التي ظلت تعي على امتداد عشرين قرناً كونه وحدة غير قابلة للتفتت».

في العدد الثلاثين الذي قطعته هذه المجلة هناك بحوث ومواد توصل للتراث العربي وفق رؤية عصرية معتدلة وبين هذه المواد ما كتبه المفكر اللغوي كمال بشر بعنوان «جدلية الفكر العربي في تناول النحو» وهو يتناول فيه بعض الصعوبات التي تمر بها اللغة العربية نحواً وصرفاً وتركيباً، فحبنا وتمسكنا ببلغة القرآن الكريم لا يحول بيننا وبين النظر في أوجه الشكوى التي يعبر عنها أبناء اللغة من وقت لآخر وهو مطلب وجيه يجب أن نصغي إليه، ونحاول ما وسعتنا الحيلة والجهد لتداركه حتى تضحى لغتنا الحبيبة سهلة على ألسنة أبنائها.

والله ولي التوفيق.

رئيس التحرير

أ. د. عاصم حمدان

جدلية الفكر العربي في تناول النحو

كمال بشر (*)

ليس بخاف أن اللغة العربية الآن بعيدة المنال على كثير من أهليها هنا وهناك بلا فرق. وليس بخاف أيضًا أنهم يرددون – ليل نهار – شكواهم من صعوبتها وجمودها.

لكنهم – في الوقت نفسه – يركزون في شكاواهم على «النحو»، ويشتطون في وصفه بالعائق الأكبر (أو الأوحد) في سبيل عقد الألفة بينهم وبين لغتهم، وحرمانهم من حظوة التعامل بها والحوار معها في مواقعها المناسبة.

ومعلوم أن الشكوى من «النحو» لها أصول قديمة، ظهرت آثارها فيما قرأنا وسمعنا عنه من جدل ومناقشات حول هذه القضية وأسبابها وكيفيات التخلص منها. جرى هذا الجدل وتلك المناقشات بين اللغويين المحترفين أنفسهم، وبينهم وبين الشعراء أيضًا.

ولكن هذه الشكوى ازدادت مساحتها واتسعت بين العامة والخاصة في العقود الأخيرة، حتى إنهم فقدوا الأمل في إزاحتها والتغلب عليها، ومن ثم انصرفوا عن اللغة صاحبة هذا النحو وهجروها إلى مسالك لغوية أخرى.

(*) باحث وأكاديمي مصري.

وهنا نقول: نعم، العربية الفصيحة الصحيحة بالمفهوم الموروث، فيها صعوبات ظاهرة، تقود العامة وبعض الخاصة في وقتنا الحاضر إلى هجرها والانتحاء نحو غيرها من وسائل التعبير الأخرى. ولكن: لم كان هذا الزعم بأن «النحو» بالذات هو أساس هذه المشكلة والسبب الحقيقي في وجودها؟

الرأي عندنا أن الصعوبة ليست في «النحو» وحده. إن الصعوبة واضحة في كل المستويات اللغوية، صوتية وصرفية ونحوية، وإن بدرجات متفاوتة. أو قل – في جملة واحدة – الصعوبة هي صعوبة اللغة كلها على جموع أصحابها.

ولنا الآن أن نتساءل: لم كانت هذه الصعوبة؟ أهي من طبيعة اللغة العربية أم أنها حصيلة ظروف زمانية ومكانية لحقت بها في سيرتها الطويلة، انعكاسًا لما جرى ويجري في بيئات أهليها من أجواء غائمة محرومة من الحيوية وخبرة التفاعل والحوار مع أحداث الحياة المتجددة المتطورة علميًا وثقافيًا واجتماعيا؟

الإجابة عن هذه التساؤلات أمرها سهل ميسور. يقرر الثقات من الدارسين أن ليس هناك لغة تصعب بطبيعتها على أصحابها، وإنما الصعوبة وانعدام الإلف بين القبيلين يرجع كل ذلك إلى أسباب من صنع هؤلاء الصحاب أنفسهم؛ أو – في أحسن تقدير – من عدم إدراكهم لها، وتغافلهم عن النظر فيها لإزاحتها أو معالجتها بأسلوب علمي راشد.

ونحن من جانبنا نحاول تفسير أسباب هذه الصعوبة المدّعى وصْم اللغة العربية بها. الأسباب كثيرة متنوعة، وفي الإمكان «إيجازها في ثلاثة أسباب.

الأول: يتمثل في عزل اللغة العربية الفصيحة الصحيحة عن توظيفها نطقًا وكتبًا إلا في النادر القليل من المواقف والمناسبات. وهذا النادر نفسه إذا حظي بالتوظيف جاء محشوا بالأغلاط والتجاوزات. ذلك أنهم انفضوا من

حولها وتفرقوا شيعا، وتنابذوا فيما بينهم باللّسن النافرة الناشزة في صورة لهجات ورطانات.

يرجع ذلك كله إلى ضعف الثقافة اللغوية الصحيحة، لأسباب ثقافية عامة واجتماعية وضعف الانتماء إلى القومية بمعناها الدقيق. هجر القوم لغتهم الجامعة لأفكارهم وتوجهاتهم، فآوت إلى ركن غير رشيد، واتهموها بالجمود والتخلف. ولم يدركوا أن اللغة (أية لغة) لا تحيا ولا تنمو ولا تزدهر بنفسها، وإنما يتحقق ذلك كله بالتعامل بها والحوار معها.

ومعلوم أن اللغة ظاهرة اجتماعية، وليست كائنا حيًا، كما يزعم غير العارفين. ومعنى ذلك – بكل وضوح – أن وضعها من حيث القوة أو الضعف، ومن حيث التكامل أو العور والقصور يرتبط كل الارتباط وأوثقه بحال أهليها من حيث أوضاعهم الحياتية التي تنعكس بالطبع لا بالصنع على لغتهم.

فاتهام اللغة بالصعوبة والتعقيد إنما هو اتهام ظالم، وينبغي أن يوجّه إلى أصحابها صانعي هذا الوضع غير المقبول. إنهم لم يدركوا أهمية احتضانها والائتناس إليها وبها ومحاولة الحوار معها، وإن بالتدريج، حتى يصلوا بها وبأنفسهم إلى موقع متميّز في صفوف العالم الهائج المائج الذي يهدد بذوبان لغتهم وفقدان شخصيتهم.

والأمر في ذلك كله يحتاج إلى قدوة صالحة ترسم الخطوط والحدود التي من شأنها أن تشجع السائرين في طريق «العوربة» رغبة في الوصول إلى الهدف المقصود.

والبدء في هذا الطريق يعتمد على ذلك المبدأ الذي وضعناه في هذه السبيل، وهو الموجز في قولنا: «اسَمعْ وأسْمِع». وتفسير ذلك واقعا عمليًا أنك إذا أردت أن تكتسب لغة ما أو أن تجوّدها وتصقلها إلخ، فما عليك إلا أن تكيف نفسك إلى الاستماع الدائم إلى القدوة، فتنطبع حقائق اللغة في ذهنك، ومن ثم

تستطيع التوليد منها وتأتي على منوالها في المواقف المناسبة. لقد مررت بهذه التجربة ذاتها في الشهور الأولى من بعثتي إلى لندن، حيث وفقت إلى تجويد معرفتي المتواضعة باللغة الانجليزية باتباع هذا المبدأ الذي أخذ بيدي وحقق لي مستقبلي العلمي المرغوب، وهو الحصول على درجتي الماجستير والدكتوراه.

الثاني: السبب الثاني في الشعور بصعوبة العربية وازدحام مشكلاتها يتمثل في المنهج الموروث في جمع اللغة وتقعيد قواعدها.

من المعلوم والمشكور أيضًا أن أسلافنا من قدامي اللغويين كانوا حريصين أشد الحرص على جمع لغتهم من هنا وهناك، بقطع النظر عن المستويات والبيئات اللغوية المختلفة، اعتزازا بلغتهم وتقديرًا لكل ما يصدر عن اللسان العربي الذي يميزهم ويصنفهم أمة واحدة.

ومعلوم أيضًا لدى الثقات العارفين أن لكل لغة في محيطها العام ظلالا هامشية تختلف في قليل أو كثير في بعض الظواهر اللغوية الخاصة بقبيل دون قبيل، انعكاسًا لأجوائهم الحياتية، اجتماعية كانت أم ثقافية أم عرفية إلخ. وليس هذا فقط، بل لم يكن من النادر انتحاء بعض هؤلاء الأسلاف نحو الرواة للاستماع إليهم واستشارتهم فيما جمعوا من مادة أو للاستزادة والإضافة، على الرغم من استحالة إتيان الرواة بالصورة الحقيقة لما يروون.

جمعوا هذا الذي جمعوا من مصادر مختلفة وضموا بعضه إلى بعض دون تحديد لخواص ونوعيات هذه المصادر. التي تنتظم فروقا واختلافات في جملة المادة التي جمعوها.

وانطلقوا بعد إلى التقعيد ومحاولة تشكيل البناء العام لقواعد كل ما جمعوا، صوتية كانت هذه القواعد أم صرفية ونحوية.

غلب المنهج المعياري على عملهم في التقعيد. والمنهج المعياري mormative or prescriptive approach كما هو معلوم – لا يعنى بوصف

الواقع، وإنما يعنى بإخضاع المادة المدروسة لنمط واحد من التقعيد، يرمى إلى بيان المثال والنموذج الذي ينبغي اتباعه، وأن تجاوزه أو الخروج عنه يعد خطأ.

وهنا اصطدم الدارسون بوجود أمثلة من الظواهر اللغوية التي يصعب إخضاعها لمنهجهم هذا الذي اختاروا، لوجود فروق هامشية أو غير هامشية في المادة المجموعة التي لم تسلم من احتوائها على أمثلة متفقة في شيء ومختلفة في شيء آخر.

فماذا فعلوا؟ حاولوا تحليل هذه الأمثلة بردها إلى ما رسموه من معايير وضمها إلى نظام واحد، بطريق التأويل أو الافتراض والتقدير، أو الجواز وعدم الجواز أو الراجح والمرجوح والأرجح، في تسجيل القاعدة الواحدة، متبعين في ذلك مبدأ وحدة النظام في التحليل اللغوي monosystemic principle مستعينين في ذلك بخليط من الأفكار الفلسفية والمنطقية التي ربما تساعدهم على تحقيق بغيتهم.

وهكذا اعوجّ الطريق في تقعيد اللغة، ومن ثم ثقل الحمل على مستخدميها ومتعلميها جميعًا، وصاح الناس- عامتهم وخاصتهم - بالشكوى من صعوبة لغتهم، فتفرقوا من حولها شيعًا ولوثوا ألسنتهم بأنماط من الكلام يصعب تصنيفه بناء متكاملا ذا خصوصيات مميزة.

الثالث: يرجع السبب الثالث فى الشكوى من صعوبة العربية الفصيحة والزعم بعدم قدرتهم على عقد الإلف بينها وبينهم إلى فقدان القدوة الصالحة التي من شأنها أن تزيل الحاجز وتدفعهم إلى محاولة توظيفها قدر الإمكان في مواقعها الحياتية المناسبة.

لا ينكر أحد غياب هذه القدوة الفاعلة في الجوّ العربي، في العقود الأخيرة من تاريخ العربية، كما يشهد على ذلك واقع هذه القدوة ودورها في التثقيف اللغوي في العصر الذي نعيش فيه الآن.

ولتكن البداية بالقدوة واضعة حجر الأساس في بناء الإنسان وإعداده لمواجهة الحياة والتكيف مع أحداثها بالوسائل التي تحدد موقعه ومكانته في صفوف مجتمعه.

هذه القدوة الأولى الراسمة لخطوط المسيرة الحياتية هي الأم. ولغتها هي السلاح أو الآلة التي تمنحها لوليدها وتدربه على تفعيلها بصورة تصنع منه لبنة متسقة ومتآلفة مع سائر لبنات البناء الكبير، وهو المجتمع الذي يضمه إلى أحضانه.

وهنا نتساءل: ما نوع هذا السلاح وما مادته التي من شأنها الإسهام في تشكيل بناء متكامل خالٍ من التنافر والاعوجاج؟

نقرر - بالأسف الشديد - أن الأم العربية الآن لا يرشحها الواقع الحاضر لصنع هذا السلاح أو منحه لولدها. ذلك أن الأغلبية من الأمهات العربيات لسْن في وضع ثقافي يكافئ دورهن في التثقيف اللغوي المنشود. العربية الفصيحة الصحيحة - أساس البناء القومي - غائبة عن أذهانهن ووجدانهن، ومن ثم لم نجد لها أثرًا أو انعكاسًا على ألسنتهن. لسان معظم الأمهات العربيات مشغول - في أغلب أحواله - بالدردشة - المحشوة مادتها بأخلاط من الأصوات عصية التكامل مضمونا ونطقًا: عربي كسيح وعامّي أو عاميات ورطانات متباينات يصعب تصنيفها أو حسبانها نمطا من الكلام الذي يرشح نفسه قدوة لتثقيف الناشئة. ويزيد الأمر تجاوزًا واضطرابا ما يصنعه بعض المثقفات أحيانا من تلوث كلامهن بكلمات وعبارات أجنبية لا يقتضيها السياق، مشوبة - في الوقت نفسه - بالخطأ في النطق وعدم إدراك معانيها الدقيقة.

وهكذا، ذهبت القدوة الأولى في التثقيف اللغوي أدراج الرياح. فلننظر الآن في المواقع الأخرى ذات الأهمية في هذا الشأن، علنا نجد في سلوكها اللغوي ما يفي بمسئوليتها ويؤكد دورها بوصفها القدوة المرسومة حدودها وأبعادها.

من أهم هذه المواقع دور التعليم بمراحله المختلفة. لا ننكر أن للغة العربية وجودًا من نوع ما في هذه المراحل، وإن بنسب مختلفة. ولكن هذا الوجود نفسه وجود نظري شكلي، يتمثل في المناهج والمواد المقررة المفروض تقديمها إلى الطلاب. وهذا التقديم – للأسف الشديد – يأتي قاصرًا عن أداء هدفه وعاجزًا عن التعليم أو التثقيف اللغوي المنشود.

ذلك أن هذا التقديم يسلك – في أغلب الحالات– مسلكًا مغلوطا مخلوطا بأساليب نافرة من أنماط الكلام، بحيث يفقد القدوة الصالحة أو المثل المقبول.

ففي الحضانة والتعليم الابتدائي تعوجّ اللسن وتقذف بأصوات لا هوية لها، من عربي كسيح محشوّ بالعاميات والرطانات واللغات الأجنبية. يحدث هذا – دون وعي من مربين ومربيات ليست لديهم الخبرة الكافية والإعداد السليم لأداء هذا الدور القوميّ، ذي الأهمية البالغة في تربية الناشئة.

وهناك في المرحلتين الإعدادية والثانوية محاولات جادة من بعض المعلمين لإنقاذ العربية من ورطتها وتقريبها من الطلاب. ولكن هذه المحاولات – للأسف الشديد – لم تسلك الطريق الصائب لإنجاح هذا القصد الطيب. ذلك أنهم يركّزون على تقديم قواعد اللغة (والنحو بالذات) بصورة لا تغني فتيلا، حيث يقدمونها من خلال أمثلة منزوعة من سياقاتها نزعًا عشوائيًا، أو أمثلة تقليدية جافة مصنوعة صنعًا خاليًا من اتساق النظم والتعبير عن معان تلائم ثقافات المتعلمين وأوضاعهم الاجتماعية والحياتية. وهم في كل ما يفعلون يسلكون مسلك التلقين والحفظ دون مناقشة أو حوار أو عوْد إلى استشارة أساليب اللغة صاحبة هذه القواعد.

وتكون النتيجة الحتمية لهذا النهج غير الموفق حفظ القواعد وصبها صبًا في أذهان الدارسين، كما لو كانت قوالب جامدة معزولة عن البناء الكبير الذي نهدف إلى تعرّفه أو إجادته وإتقانه، وهو اللغة. إن الطلاب في هذه الحالة

يعرفون القواعد وينجحون في امتحاناتها، دون أن يدركوا قيمها أو مواقعها في هذا البناء، لأن البناء (وهو اللغة) قد حرموا من تعّرفه تعّرفًا يرشدهم إلى هذه القيم والمواقع.

وهكذا فشل التعليم في هاتين المرحلتين في إرساء القدوة الصالحة في رعاية العربية والعمل على تشجيع التعامل بها.

أما في التعليم العالي بجامعاته ومعاهده فالأمر يحتاج إلى النظر وإلى وقفة قومية خالصة من المسؤولين هناك، حيث إن مواقعهم في وطنهم تمثل أعلى درجات القدوة في التعليم والتثقيف وإعداد رجال المستقبل، أمل الأمة وعماد قوتها وازدهارها. ولكن يبدو لنا من حاضر واقعهم أنهم تناسوا دورهم أو تجاهلوه وانشغلوا عنه فيما يتعلق بالأساس الأول والأقوم في بناء المجتمع وتمكين هويته وتأكيدها، وهو اللغة.

اللغة العربية بمعناها القومي ليس لها وجود يعدل أهميتها في الكليات والمعاهد العليا، لا في استخدامها في تقديم المواد المختلفة، ولا في العمل على تجويدها أو تنمية وتعميق محصول الواردين إليها من المراحل التعليمية السابقة.

ففي معظم الكليات العلمية تزحزحها اللغات الأجنبية عن مواقعها أو تغشيها بأخلاط من اللغات الأجنبية أو العاميّات، بحيث تسيطر البلبلة اللغوية التي تحرم الطلاب من استيعاب المادة، وتقطع حبل الوصل بينهم وبين اللغة القومية.

وفي الكليات والأقسام ذات الاختصاص تجد اهتماما ملحوظًا من الناحية النظرية المتمثلة في المناهج ومفردات المادة الواجب تقديمها للدارسين. وهذا شيء يذكر فيشكرون عليه، ولكن تفعيل هذه المناهج عمليًا وطرح هذه المفردات وتوصيلها إلى الطلاب بصورة تؤتي أكلها وتنجز أهدافها من تمكين العربية الفصيحة الصحيحة في الأذهان أو تعميق وتوسيع دائرتها في

الاستخدام الفعلي نطقًا وكتبًا، يشوبها العور والقصور في الأداء وأساليب التقديم والتوصيل والشرح والبيان.

فهناك طائفة من الأساتذة – والشباب منهم على وجه الخصوص – تؤثر الانشغال بالفروع دون الأصول أو الطلاء دون البناء، فيقصرون دورهم على تدريس «الأدب» وما ارتبط به من تاريخ وشخوص ونوعية الإنتاج، محاولين تجميل عملهم هذا بألوان من الرؤى والاتجاهات في تقييم هذا الأدب في إطار ما يعرف «بالنقد الأدبي».

وطائفة ثانية تحاول أن تسلك – اختيارًا أو اضطرارًا – المسلك الصحيح في درس البناء اللغوي ومكوناته من مفردات ووحدات، مع فائق الاهتمام بأساس هذا البناء من قواعد وعُمُد تشكل هذا البناء بصورة صحيحة.

هذه الطائفة الثانية تسلك هذا المسلك الصحيح المقبول من حيث المبدأ، ولكن رجالها – من حيث التطبيق والأداء والتوصيل – ينزعون منزعين مختلفين. فمنهم من يقصر عمله على جزء معزول من البناء اللغوي، دون مراعاة كافية لضرورة الربط والتآلف بين الأجزاء التي تشكل في النهاية بناء متكاملا. إن هذه الفئة من الأساتذة غالبًا ما تكتفي بتقديم باب أو أبواب معينة من قواعد اللغة، إما لقصور في معرفتهم بالأبواب الأخرى، وإما للاكتفاء بما اختاروا لأنه يمثل كل حصيلتهم من المعرفة اللغوية التي سبق أن عرضوا لها في رسائل الماجستير أو الدكتوراه.

أما أصحاب المنزع الثاني من طائفة المهتمين بالبناء اللغوي – وهم قلة قليلة – فهم يجدون أنفسهم بحق وصدق في سبيل تمكين اللغة وخدمتها في إطار متكامل يجمع بين قواعدها وظواهرها في نظام متآلف الوحدات والمكونات التي تشكل البناء الذي تقدمه لطلابهم.

هذا قصد جليل مشكور، ولكن غالبيتهم مع ذلك لم يوفقوا التوفيق

المبتغى في الوصول إلى مقاصدهم تلك الطيبة. ذلك أن بعضهم ما يزال يعتمد على المناهج القديمة الموروثة في تقديم المادة، فيشغلون أنفسهم بالآراء المختلفة في تفسير القاعدة الواحدة، ويحاولون تفسيرها بالتأويل والافتراض أو بالشذوذ أو نسبتها إلى قبيلة أو لهجة، الأمر الذي يشتت أفكار الدارسين ويحرمهم من استيعاب ما يراد تقديمه. وبعض آخر يخلط بين القديم والجديد من المناهج ويأتي بأمثلة التوضيح والبيان منزوعة من سياقاتها، أو مصنوعة صنعًا عشوائيًا لا يفيد في قليل أو كثير. وبعض ثالث يلقي بنفسه في خضم النظريات ورجالها ومدارسها، متغافلا إلى حد واضح عن تقديم ظواهر اللغة وحقائقها.

هذا بالإضافة إلى تلك الظاهرة المؤسفة التي تشيع الآن بكثرة بين أساتذة اللغة العربية، وأعني بها ظاهرة الخلط الواضح بين الفصيحة والعاميات أو الاكتفاء أحيانا بالعاميات في تقديم مواد العربية وثقافتها.

وهكذا اهتزت القدوة العالية وتنافرت أركانها، فاهتزت أفكار الطلاب وتنافرت اتجاهاتهم.

بقي أن نشير إلى موقع معين يحسب في نظرنا أهم قدوة وخير سبيل في التثقيف اللغوي على المستويين العام والخاص. وأعني بذلك الإعلام المنطوق في الإذاعة والتليفزيون. ولنا في هذا الشأن حديث أكثر تفصيلا فيما بعد (ص 28 وما بعدها).

والسؤال المهم الآن: لم كانت الشكوى في الأوساط العامة والخاصة من النحو وحده؟

الإجابة سهلة ميسورة: إنما كانت الشكوى من صعوبة اللغة وعدم القدرة على التعامل بها مركزة وموجهة غالبًا إلى «النحو» لشيوع الخطأ نطقا وكتبا في تلك الخاصة المعينة التي من السهل تعرّفها وإدراكها من كل من له معرفة متواضعة باللغة. هذه الخاصة هي الإعراب، في حين أن الإعراب ليس النحو

بحال، وإنما النحو له خواص أخرى أهم بكثير من الإعراب الذي لا يعدو أن يكون واحدا منها في اللغات المعربة، ومنها العربية الفصيحة الصحيحة. ومن هنا نؤكد رأينا المعبّر عنه بقولنا: الإعرابُ ليس النحوَ وليس النحُو الإِعرابَ.

النحو – كما يعرفه الثقات– هو علم التراكيب syntax الذي يعني النظر في هذه التراكيب وتحليلها من وجهات ثلاث وظائف أساسية في كل اللغات، هي:

1) الاختيار، أي اختيار المكوّنات التي تشكل التركيب لإفادة المعنى المقصود وفقا لسياقه، صغيرًا كان هذا التركيب أم كبيرًا.

2) الموقعية، أي وضع كل مكوّن من مكونات الجملة في موقعه الصحيح، طبقًا لقواعد اللغة المعينة، سواء أكان هذا المكوّن اسمًا أو فعلاً أو أداة الخ.

3) الربط بين هذه المكونات بوسائل الربط المقررة في اللغة المعينة. ولهذا الربط أهمية كبيرة، إذ لا يكفي أن تقع المكونات في مواقعها دون ربط بينها، وإلا أصبحت المكونات أشبه بوضع أحجار البناء بعضها بجوار بعض، دون سبكها سبكًا محكمًا.

لا ننكر أن هناك وظيفة رابعة أو – قل – خاصة مميّزة للنحو في اللغات المعربة، ومنها اللغة العربية بمعناها العلمي الدقيق. هذه الخاصة أو الوظيفة هي الإعراب.

ولكن الإعراب – كما هو واضح – ليس مكوّنا من مكونات التراكيب، وإنما هو المرآة التي تعكس ما يقع في التركيب من صحة أو خطأ في بناء هذا التركيب. ولنا أن نوضح ما نقول بالأمثلة التي تؤكد هذا التفسير.

تأمل معى المثال التالي الذي يكثر وقوعه نطقًا وكتبًا من أهل العربية – ومنهم متخصصون –: «إن لدينا أعمال كثيرة»، برفع كلمة «أعمال»، وهو خطأ بلا شك. ولكن الخطأ في حقيقة الأمر ليس في الإعراب ذاته، وإنما هو

خطأ في موقعية مكوّنات التركيب. ذلك أن المتكلم أو الكاتب لم يدرك أن عبارة «لدينا» شبه جملة، وغاب عنه أن شبه الجملة لا يقع مبتدأ بحال، والقاعدة في لغتنا تقول: ما لا يقع مبتدأ لا يقع اسما لإن و لا اسمًا لكان إلخ.

إذن اسم «إن» في المثال السابق هو «أعمال» فيجب نصبه، ولكنه جاء مرفوعا لعدم إدراك هذه القاعدة أو جهلاً بها. والذي كشف عن هذا الخطأ في البناء هو الخطأ في الإعراب. فالإعراب في اللغة العربية (وغيرها من اللغات المعربة) خاصة مهمة، وظيفتها الإفصاح عن الصحة أو الخطأ في الكلام، أو قل: هو الدليل الذي يسهل إدراكه على أن البناء صحيح أو خطأ من حيث خواص وحداته المكوّنة له. إنه دليل كاشف عما وقع في هذا البناء من عوّر أو تجاوز، وليس مكوّنا من مكوّناته.

ومن هنا نكرر ونؤكد أن الإعراب ليس النحو وليس النحو الإعراب، على عكس ما يفهمه العامة وبعض المتخصصين وكثير من معلمي اللغة في مراحل التعليم المختلفة. وربما يؤيدنا في ذلك أن الكلام- في سياقه الداخلي والخارجي- يمكن فهمه بدون علامات الإعراب، ولكنا مع ذلك لا نجيز إهماله أو الاستغناء عنه لأنه مازال المنبه والمرشد إلى الصحة أو الخطأ فيما نقول أو نكتب.

وحقيقة الأمر أن النحاة بالغوا في الاهتمام بالإعراب. وهو اتجاه مقبول، ولكنهم في الوقت نفسه لم يوجهوا قدرًا كافيًا من الاهتمام بوظائف النحو الأخرى التي هي في واقع الأمر قوام النحو، وهي النظر في مكونات التركيب ومواقعها ووسائل الربط بينها. وجاء اهتمامهم هذا المتواضع بتلك الوظائف مفرقا متناثرًا، ومشارا إليه إشارات غير كافية في أبواب النحو التي صنفوها ووزعوها طبقًا لحالات الإعراب ووجوهه، حتى ليظن المرء أن النحو هو الإعراب وأن الإعراب هو النحو.

ومن اللافت للنظر أن هذا المنهج في دراسة النحو المجاوز لأساسيات

التحليل العلمي الدقيق هو المنهج السائد بل المسيطر على أعمال المتأخرين من النحاة بصفة خاصة. وسار على هذا المنهج أو أسوأ منه جملة من المشتغلين بالنحو الآن في مراحل التعليم وغيرها من المواقع اللغوية المسئولة. وأعني بهم أولئك الذين يدعون التجديد والتطوير في الدرس اللغوي في عصرنا هذا الذي نعيش فيه.

ومن الجدير بالذكر أن البلاغيين كانوا أعمق نظرًا وأوسع إدراكًا لمقاصد النحو وغاياته من النحويين . وجه البلاغيون اهتمامًا كبيرًا –نظرًا وتطبيقًا– إلى أساسيات التحليل النحوي بمعناه الدقيق، وبخاصة فيما يتعلق باختيار مكوّنات التركيب ومواقعها وضمها بعضها إلى بعض وإلى الربط بينها.

يظهر ذلك كله واضحًا فيما صنعوا وسجلوه في آثارهم، وخصصوا له علمًا من علوم البلاغة، هو ما أطلقوا عليه «علم المعاني». ويبدو أن أستاذنا وشيخنا الكبير المرحوم على السعاعي كان مدركًا تمام الإدراك لقيمة ما صنعه البلاغيون ومستوعبا لأهميته في التحليل النحوي على مستوى أرقى وأدق مما سار عليه النحويون، فسماه «النحو العالى» وهذا حق وصدق.

ولنا أن نشير هنا – بكل تقدير واعتزاز – إلى ما رسمه هؤلاء البلاغيون في هذا الشأن؛ بتسجيل شيء يسير مما أتى به معلمهم ورائدهم عبد القاهر الجرجاني في كتابه الأشهر «دلائل الإعجاز».

يقول عبدالقاهر، مشيرا إلى المبدأين الأولين في تأليف الكلام وتحليله، وهما اختيار المكوّنات ومواقعها المقررة في المنظوم من جملة أو عبارة: «وما النظم إلا أن تضع كلامك الوضع الذي يقتضيه علم النحو وتعمل على قوانينه وأصوله». ومعناه باختصار شديد أن التأليف أو المنظوم نظما صحيحًا لا يكون ولا يتحقق إلا بوضع مكوّنات التركيب المختارة (كلامك)، كل في موقعه وفقا لقواعد النحو وقوانينه.

وليس هذا فقط، فقد أدرك عبدالقاهر بثاقب فكره أن عملية اختيار المكوّنات ووضعها في مواقعها الصحيحة، لا تكفي لإقامة بناء متكامل متسق الوحدات، متماسك اللبنات. فانصرف، بتأكيد ووضوح بيان، إلى المبدأ أو الأساس الثالث من أسس إقامة البناء أو النظم، وهو التعليق أو الربط بين هذه المكوّنات المختارة. يقول: «ليس النظم سوى تعليق الكلم بعضها ببعض وجعل بعضها بسبب بعض».

وهكذا، انتهي هذا الرائد الكبير منذ زمن بعيد إلى ما انتهى إليه الفكر اللغوي الحديث، وسرنا على نهجه من أن وظائف النحو الأساسية، هي الاختيار والموقعية والربط أو التعليق.



وما الرأي في الإعراب؟

للإعراب نصيب كبير من الاهتمام عند البلاغيين، ولكنهم لم يشطحوا فيه شطح النحاة المحترفين. اكتفى البلاغيون ببيان قيمة الإعراب وأهميته، من حيث كونه أمارة صحة التأليف أو فساده، ومن حيث كونه المرآة الكاشفة عن صحة المبادئ أو الوظائف الأساسية لعلم النحو أو فسادها.

استمع إلى شيخهم عبد القاهر يقول في هذا الشأن: «قد عُلم أن الألفاظ (المكونات) مغلقة على معانيها، حتى يكون الإعراب هو الذي يفتحها، وأن الأغراض كامنة فيها، حتى يكون هو المستخرج لها وأنه المعيار الذي لا يتبين نقصان كلام ورُجحانه، حتى يُعرض عليه، وأنه المقياس الذي لا يُعرف صحيح أو سقيم حتى يُرجع إليه».

وهكذا أكد لنا هذا الشيخ الكبير ما رأيناه من أن الإعراب ليس مكونا من مكونات البناء، وإنما هو أمارة صحة التأليف أو فساده. أو – قل – هو المرآة الكاشفة عن حال التركيب من حيث مجيئه وفقا للقواعد المقررة في بناء التركيب أو لا.

ومعنى هذا كله، أن تقييم الكلام من حيث الصحة والخطأ نحويًا ينبغي أن يوجّه إلى كل وظائف النحو، لا إلى الإعراب وحده الذي اعتمده ويعتمده غير العارفين، كما لو كان الأساس الأوحد في الحكم على صحة التأليف أو خطئه، والذي اتهموا العربية بصعوبتها وتعقيدها، لعدم استيعاب حقيقته ووجوهه في حين أن عدم الاستيعاب أو الجهل بوظائف النحو الأخرى هو السبب الحقيقي في صعوبة اللغة التي يكشف عنها ويعكسها بوضوح جرس الإنذار في ذلك كله، وهو الإعراب.

وإلى هنا نتساءل: أليس في المستويات اللغوية الأخرى (الأصوات والصرف بالذات) خلط واضطراب في الاستيعاب والأداء؟ نقول: بلى، بكلّ تأكيد، ولكن العامة وكثيرا من الخاصة لا يدركون هذه الحقيقة لنقص في المعرفة أو جهل بأبعادها، وانطلقوا -بلا روية- إلى اتهام النحو بالقصور والعور، لاعتمادهم - خطأ - في هذا الاتهام على صعوبة الإعراب وتعقيد وجوهه، والخطأ فيه سهل تعرفه على كل من له معرفة متواضعة باللغة.

وحقيقة الأمر أن الخطأ والخلط لهما وجود واضح في الأصوات والصرف أيضًا.

الأصـوات:

تحفل اللغة العربية في العالم العربي الآن بخليط من الأصوات الزاعقة المحشوة بركام من الأصوات النافرة، من عربية ولهجية ورطانية وأجنبية. هذا الخطأ النطقي له وجود ظاهر في الأصوات المكونة للتركيب أو البناء، وهي الأصوات الصامتة Consonants والصائتة أي الحركات vowels.

اختفت أصوات أو كادت في الاستعمال الحي المنطوق من غالبية القوم، مثقفين وغير مثقفين، كأصوات الثاء والذال والظاء. فينطقون الثاء سينا، كما في نحو «سلاسة» بدلاً من «ثلاثة» أو تاء كما في «تعلب» بدلاً من «ثعلب».

وينطقون الذال زايا كما في «زنْب» بدلاً من «ذنب»، أو دالا كما في «دهب» بدلاً من «ذهب». أما الظاء فنادرا ما ينطقها العرب نطقًا صحيحًا. والشائع على ألسنة المصريين الآن نطقها زايا مفخمة، أو ضادًا، فيقولون «الضهر» بدلاً من «الظهر». ولنطقها صور أخرى مضطربة في البلاد العربية.

وتأمل معي نطق صوت «الجيم». إنه ينطق بخمس أو ست صور. صحيح أنه كان لهذه الصور وجود في القديم، ولكن هذه الصور لم يكن نطقها مختلطًا بعضه ببعض في البيئة الاجتماعية الواحدة، وإنما كانت كل صورة منها مقصورة على لهجة معينة. أما الآن فالخلط في النطق له وجود ظاهر هنا وهناك في مجمل البيئات العربية، بل في نطق البيئة الواحدة أو الفرد الواحد.

وهذه الصور المختلطة هي:

1 – ما يطلق عليها الآن الجيم الفصيحة (للتميز بينها وبين غيرها من الصور) وهي المأخوذ بها في قراءة القرآن الكريم، وقد نسمعها أحيانا من بعض المتخصصين، ولها وجود ظاهر أيضًا بين العامة في صعيد مصر على وجه الخصوص. ورمزها في الكتابة الصوتية [dj].

2 – الجيم القاهرية، وسميت بذلك لكثرة استخدامها في القاهرة وبعض الحواضر المصرية الأخرى وغيرها من البلاد العربية. ورمزها [g].

3 – ما يسمى بالجيم الشامية، نسبة إلى تلك المنطقة العربية المعروفة «بالشام». وهذه النسبة لا تعني الآن قصر استخدامها على هذه المنطقة وحدها، إذ إن لها أثرا واضحا في نطق الكثيرين من المصريين وغيرهم، عندما يحاولون نطق الجيم الفصيحة، فيعجزون عن ذلك ويأتون بها جيما شامية. ورمزها في الكتابة الصوتية [J].

4 – تنطق دالاً خالصة في نطق بعض أهالي الصعيد في مصر، فيقولون «ديش»، بدلا من «جيش»، و«دردا» بدلاً من «جرجا».

5 – تنطق ياء، كما بعض لهجات الخليج العربي، وبخاصة في الكويت ورمزها [y].

6 – قد تنطق زايًا في بعض لهجات فلسطين وتونس. وهذه الصورة السادسة أشار إليها الجاحظ في «البيان والتبيين» ونسبها إلى «الأنباط». وندلف الآن إلى صوت القاف.

القـــاف:

ينطق هذا الصوت بثلاث صور شائعة في معظم البلاد العربية. وقد تقع هذه الصور الثلاث في البلد العربي الواحد، بل أحيانًا على لسان الشخص الواحد، في المقامات المختلفة.

الصورة الأولى: نطق القاف نطقًا صحيحًا، وهذه الصورة هي ما يجري عليه المجيدون من قراء القرآن الكريم في مصر، ورمزها [q].

الثانية: هي الأكثر شيوعًا والأعم استخدامًا في معظم لهجات العالم العربي، بل قد يلتزم بها بعضهم في الفصيح والعامي على حد سواء.

هذه الصورة هي ما نسميها بالجاف (بنطقها جيمًا كما في نطق القاهريين وأمثالهم) ورمزها [G].

الثالثة: تنطق القاف همزة خالصة، كما في نطق القاهريين وأضرا بهم من سكان الحواضر في مصر وبعض البلاد العربية.

ونأتي بعد إلى صوت الضاد. وهو من أكثر الأصوات العربية حيرة على ألسنة العرب.

قد ينطق صوتًا مفخمًا، كما في نطق مجيدي قراءة القرآن، وعامة المصريين. وكثيرا ما يصيبه الترقيق، فينطق كما لو كان دالا، كما نسمعه أحيانًا في نطق السيدات.

ولهذا الصوت صورة عجيبة في النطق في بعض البلاد العربية، كالعراق والكويت. ينطقونه في معظم المقامات اللغوية بصورة تجمع بين سمات الضاد وسمات الظاء. وقد يكتبه بعضهم بالرمز [ض] وآخرون بالرمز [ظ]، وقد يشير إليه بعض آخر في الكتابة بالرمزين معًا في النص المكتوب الواحد.

ولنطق هذا الصوت في القديم قصة طويلة عجيبة، من الصعب تعّرف حقيقة نطقه بالدقة. كل الذي نعرفه عنه في هذه الفترة القديمة هو ما سجله الأقدمون كسيبويه وابن جنى (وغيرهما) من أوصاف تبعد بنطقه بعدا شاسعًا عن نطقه الآن في مصر.

تلك أمثلة للأصوات التي أصابها الخلط والاضطراب في النطق، الأمر الذي زاد من صعوبة العربية وتشويه حقائقها على الجماهير العامة، وبخاصة أن بعض الصور الشائعة في نطق ما مرّ عن أمثلة يقع في دائرة الخطأ المحض، وهو ما يقتضي النظر في هذا المستوى الصوتي للغة العربية.

وهناك بجانب هذا الخطأ الصوتي المحض تجاوزات في أداء أصوات أخرى، لا يدركها إلا الثقات العارفون.

يمكن التمثيل لهذه التجاوزات بنطق صوتي «الراء» و«اللام» على وجه الخصوص.

الـــراء:

الراء في العربية الفصيحة الصحيحة لها حالتان من النطق: مفخمة ومرققة. التفخيم له مواقعه وحدوده وهو أكثر ورودا في اللغة، وللترقيق سياقاته المحددة كذلك. ولكن القوم العرب الآن يخلطون خلطًا كبيرًا بين الحالتين، وهو ما يخرج بالنطق العربي عن أصوله المقررة. ويظهر الخلط بصورة أوضح في ميل الكثيرين – وبخاصة النساء – إلى ترقيق ما أصله التفخيم.

الـــــلام:

اللام في النطق العربي الفصيح صوت مرقق، ولكنه في لفظ الجلالة (الله) له حالات من التفخيم والترقيق وفقًا للسياق. قال الثقات: يفخم صوت اللام في لفظ الجلالة إذا سبق بضم أو فتح، ولكنه يرقق إذا سبق بكسر، كما في نحو بسم الله الرحمن الرحيم. وعلى الرغم من ذلك نلاحظ تجاوزا واضحًا في الأداء الصحيح في نطق اللام في هذه الحالة.

كل ما مضى مجرد أمثلة للأصوات الصامتة consonants التي أصابها الخلط والاضطراب في أدائها النطقي، وهو ما يعني عدم استيعاب الناطقين لخواصها وحقيقة موقعها في المنظومة الصوتية للغة العربية. و لم تسلم الصوائت الحركات «Vowels» من الخطأ في النطق أو التجاوز فيه بصورة أوسع وأعمق مما لحق بالأصوات الصامتة. وبيان وجه الحق في هذه الحالة يحتاج إلى وقفة خاصة في دراسة مستقلة، نأمل أن نأتي بها في مقام آخر.

في الصــرف:

ليس الصرف بأحسن حظا من الأصوات في الخلط والاضطراب نظرًا وتطبيقًا. قليلون هم أولئك الذين يهتمون به أو يفكرون في مشكلاته، أو يقدمونه للناشئة بصورة تعينهم على تعرفه تعرفًا يأخذ بيدهم نحو هضم حقيقته واستخدام ظواهره وقواعده استخدامًا مقبولاً في أدائهم النطقي للثقة العربية.

والحق أن علم الصرف بالذات قد ورثناه عن الأسلاف محشوًا بالتعقيد والصعوبة في رسم قواعده وتحليلها؛ الأمر الذي زحزحه وأبعده عن إطار الألفة والاهتمام به في مراحل التعليم المختلفة من المعلمين والمتعلمين على حد سواء. هذا بالإضافة إلى أن حدًا من المهتمين بشئون العربية لم يحاول تقديم موادّه وعرضها على الراغبين على وجه يزيل غُربته ويرشحه للقبول والتعامل به ومعه.

ومن هنا لا نعجب أن نجد الكلام العربي – كتْبًا ونطقًا – مشحونًا بالأخطاء والتجاوزات الصرفية، وهو أمر معروف لكل ذي بصر وبصيرة. ويكفي في هذا المقام أن نشير إلى أمثلة من هذا الخطأ الذي لا تسلم ألسنة العامة والخاصة من الوقوع فيه.

الخطأ واضح ومشهور إلى درجة حسبانه – عند غير العارفين– أنه الصحيح الذي استقرّت عليه القواعد الصرفية المقررة. لاحظ معي الخطأ في أوزان الأفعال والمصادر والمشتقات والتثنية والجمع مثلاً.

من ذلك قولهم: حرص (بكسر الراء) والصواب حرص (بفتحها) – بِدْء (بكسر الباء) والصواب بَدء (بفتحها) – قبول (بضم القاف) والصواب قبول (بفتحها) – سهولة وصعوبة (بفتح السين والصاد) والصواب سُهولة وصُعوبة (بضمهما) – الأخرتان (مثنى أخرى) والصواب أخريان – أخان أو أخان، والصواب أخوان – الراسل والصواب المرسل – وفيّات – جمع وفاة) بكسر الفاء وتشديد الياء، والصواب وفيات، بفتح الفاء وياء بدون تشديد إلخ.

يتبين لنا من كل ما سبق أن صعوبة العربية وعدم استيعاب قواعدها والشكوى من العجز عن استخدامها استخداما سليما، كلها أمور لها وجود ظاهر في كل المستويات اللغوية، وليست مقصورة على النحو الذي درج العامة والخاصة على اتهامه وحده بأنه السبب الأساسي في مشكلات العربية نظرًا وتطبيقًا. وحقيقة الأمر في كل ذلك أن الصعوبة في اللغة كلها بكل مستوياتها، إذ إننا في واقع الأمر نعلّم ونتعلم قواعد موروثة للغة غائبة عن أصحابها.

ولنا هنا أن نتساءل: أين اللغة صاحبة هذه القواعد؟ الإجابة سهلة ميسورة: اللغة العربية الفصيحة الصحيحة صاحبة هذه القواعد الموروثة عزلها أهلوها وحرموها من الاستعمال والحوار معها، فبعدت الشقة بين القبيلين إلى درجة ملحوظة، أوقعتهم في حيرة من أمرهم، واكتفوا بالشكوى و لم يحاولوا النظر الدقيق في سبل ووسائل تصحيح هذا الوضع الكارثي.

ما الحل؟ ليس من المستحيل أن نصنع شيئًا في سبيل خدمة لغتنا ونعيد إليها شيئًا من أمجادها وتمكينها من عرشها الذي هدمناه بأنفسنا، إلا إذا أفاق القوم من رقدتهم، ونظروا في جوهريات مشكلاتها، دون الالتفات إلى ظواهرها وهوامشها.

هناك - في رأينا - وسيلتان متصلتان غير منفصلتين من شأنهما معاونة الصادقين المخلصين على الوصول - وإن بالتدريج - إلى هذا الهدف القومي النبيل.

السبيل الأولى:

تمثل هذه السبيل الأولى في محاولة تمكين اللغة العربية الفصيحة الصحيحة من مواقعها التي يجب - ثقافيًا وعلميًا وقوميًا - الالتزام بها في التواصل اللغوي مع الجماهير عامتهم وخاصتهم على السواء. هذه السبيل - وإن كانت تستغرق وقتًا طويلاً وجهدًا كبيرًا - معقود لها النجاح والتوفيق في أداء دورها المرسوم أو المأمول في تنشيط اللغة وتقريبها - بصورة من الصور - إلى أهليها.

ولنبدأ بتوجيه النصح إلى تلك المواقع المصنفة قدوة في المجتمع، تربويًا وتعليميًا وثقافيًا وإداريًا وسياسيا، الخ، داعين مسئوليها بتكريمها وتقديرها على الوجه الذي يعدل أهميتها ومكانتها التي شرفوا بتصريف أمورها أو كلفوا بإنجازها.

هذه المواقع القدوة تبدأ بالأم، وإن كانت الأم العربية الآن- كما قررنا سابقًا - ينقصها الوعي الكافي بأهمية التثقيف اللغوي . وتليها في الأهمية، على المستوى القومي، الهيئات والمؤسسات العامة والخاصة، ذات الاتصال الوثيق بالجماهير مثل الدوائر الحكومية، النقابات المهنية، الجمعيات الثقافية، الدعاة، وبيانات المسئولين وأحاديثهم الرسمية، وما إلى ذلك من كل موقع ينتظر من رجاله الإرشاد والتوجيه ورعاية ما يكلفون به من خدمات لأبناء وطنهم.

وإن ننس لا ننس دَوْر التعليم بمراحله المختلفة في شأن تصحيح المسار اللغوي. ذلك أن التعليم يشكل منظومة متكاملة ذات أبعاد مرسومة ومقاصد مقررة تهدف إلى تربية الناشئة وتثقيفهم وإعدادهم إعدادا قوميًا له خصوصياته وسماته. وهي مقاصد وسمات تعيّن مواقعهم في صفوف العالم المشحون بالصراع على التفوق والتنافس على السبق والسيطرة، باعتماد كل قوم من المتصارعين على المعرفة الأوسع والأعمق؛ ونوعية الثقافة والتوجهات الفكرية التي من شأنها احتواء الآخرين وضمهم إلى صفوفهم. ولا يكون ذلك – بالطبع – إلا بالسلاح الفاعل المؤثر وهو اللغة القومية لكل فريق.

ونأتي بعد إلى أهم درجات القدوة – وأيسرها في الوقت نفسه – في إطار تمكين اللغة من مواقعها الصحيحة.

نعني بهذه القدوة الإعلام المنطوق المتمثل في الإذاعة والتليفزيون على وجه الخصوص. هذا الجهاز الإعلامي يأتي على قمة الوسائل الفاعلة في التثقيف اللغوي. إن هذا الجهاز فائق التأثير جليل القدر في اكتساب اللغة وتنميتها ونشرها. ذلك أنه منبر الأمة في مجموعها، ولسانها الناطق المعبّر عن أفكارها وتوجهاتها وثقافتها. من هنا كان من الحتم على هذا الجهاز الالتزام باللغة القومية. وهي الفصيحة لأنها الأداة الفاعلة والسبيل الأقوم إلى صب هذه الأفكار والتوجهات والثقافات في بوتقة واحدة، ضمانا لها من التشتت والتفرق وتعرضها للتنافر أو الضياع.

هذا السلوك اللغوي الموحَّد الموحِّد هو ما يجري العمل به في معظم البلاد التي ترمي إلى توحيد الصفوف والزحف بها في تناسق وانضباط، وصولاً إلى الهدف المرسوم والغرض المطلوب، وهو الفوز بمواقع إنسانية رفيعة القدر، عالية الشأن، الأمر الذي ينبئ عن خصوصيتها، ويؤكد هويّة أصحابها.

وإنما كان اهتمامنا بدور الإعلام المنطوق في مسيرة الإصلاح اللغوي، لتأكيد الحقيقة العلمية المقررة التي تنص على أن اللغة (أية لغة) إنما تكتسب

وتنمو وتعمق أو تصقل وتنتشر باتباع المبدأ الذي وضعناه، وهو «اسمعْ وأسمِعْ». ومعناه أنك إذا أردت أن تفوز بشيء من تصحيح المسار اللغوي، فما عليك إلا أن تسمع اللغة التي تود التعامل معها وبها مرارًا وتكرارًا، حتى تثبت قواعدها وظواهرها في الذهن. فإذا كان الموقف التواصلي المناسب، عُدْت إلى هذا المخزون الذهني، وأتيت على منواله بما يلبي حاجة هذا الموقف جهرًا.

هذا المبدأ بالذات له أهميته القصوى في تلك المجتمعات التي تكتسب معارفها وثقافتها بالسماع لا القراءة. ومن هذه المجتمعات – دون شك – المجتمع العربي في عمومه، فنحن – كما يقال– قوم نسمع ولا نقرأ.

هذا المبدأ المرغوب اتباعه متحقق بالطبع – لا بالصنع – في الإذاعة والتليفزيون. إننا نسمع كل ما يلقى علينا، ويستقر في أذهاننا، ولهذا السماع والاستقرار أثره الواضح في كلامنا (نطقًا وكتبا)، حيث نأتي بمثله من وقت إلى آخر، فصيحًا كان أم عاميًا أو ملوثًا بأشكال متنافرة من الأصوات العربية والأجنبية أحيانًا.

وإلى هنا نتساءل: هل يقوم الإعلام المنطوق بدوره المرغوب أو الواجب إنجازه في مسيرة الإصلاح اللغوي، بوصفه أهم قدوة في هذه السبيل في بلادنا؟ لا ننكر أن هناك محاولات فردية في بعض البرامج الإذاعية ترشح نفسها للقبول واعتمادها قدوة في هذه السبيل، حيث يأتي الكلام فصيحًا صحيحًا، صالحًا للتثقيف اللغوي الرشيد، ومحاولة الانتفاع به والسير على منواله قدر إمكانات المتلقّين. يظهر ذلك مثلا في نشرات الأخبار وقراءة البيانات الرسمية، وفي بعض الحوارات مع الضيوف، ولو أن بعض هؤلاء الضيوف يخلطون خلطا عجيبًا في كلامهم شكلاً ومضمونًا، حيث يضيع الوقت في مكلمة صارخة زاعقة لا تفيد المتلقّي في قليل أو كثير.

أما الكثرة الكاثرة من البرامج فتقدم باللُّسن العامية المخلوطة، وتؤدّى بسرعة عجيبة محشوّة بأخلاط من الأصوات النافرة التي تضطر السامع في كثير من الأحيان إلى إغلاق الجهاز.

ويرى كثير من الإذاعيين وبعض المثقفين غير العارفين، أن العاميات أقرب السبل وأيسرها إلى التواصل في مجتمع لا تألف غالبيته التواصل بالفصيح الصحيح من الكلام، أي اللغة القومية ذات الحدود والضوابط المقررة.

ونحن نقول: ربما يكون هذا الزعم صحيحًا في التواصل العادي في الشارع والمتجر، وما إلى ذلك من مواقع الحرف والصنائع والتجمعات الجماهيرية هنا وهناك إلخ. أما في الإذاعة – القدوة المثالية في الإصلاح اللغوي– فالأمر يحتاج إلى تخطيط وتصنيف للبرامج، بحيث تقدم رسائلها بصورة كلامية تعدل أهمية الإذاعة في التثقيف والتنوير وضرب المثل الأقوم في خدمة القوم أجمعين.

لا ننكر وجود العاميات، ولا نستطيع زحزحتها من مواطنها التقليدية. أما في الإذاعة فالأولى بنا زحزحة هذه العاميات، وإن بالتدريج، مع قصر استخدامها – إن كان الأمر ضروريا – على تلك البرامج المحدودة التي يُظن أن العاميات تلبّي حاجة بعض الفئات التي درجت في تسيير شئونها وإدارة أعمالها على أساليب كلامية أشبه بالاصطلاح التواصلي في مواقعهم.

وهنا يأتي رأينا في التواصل اللغوي المأخوذ به في التليفزيون. درج القوم هناك على الاهتمام بالمظاهر والمناظر: أناقة ووجاهة في الملبس والمجلس والابتسامة والحركة الخ، أما اللغة العربية فلا موقع لها إلا في نشرة الأخبار ونحوها، ومع ذلك لا تخلو من التجاوز أو الخطأ واللحن في البناء والطلاء، في التركيب والأسلوب والأداء.

ويبدو من واقع الأمر الآن، أن العمل في التليفزيون ينقصه الانضباط المحكم ويعوزه إدراك مسئوليته، ويشوب برامجه شيء من الخلط والسطحية والتهريج أحيانًا في عرض موادّه وتقديمها إلى المشاهدين: موادّ مكررة في القنوات المختلفة، أو بثها في أوقات غير مناسبة، أو عدم كفايتها في التثقيف أو حتى الترويح المقبول من النفوس السوية.

ويبدو أيضًا أن توزيع الأدوار على المذيعين والمذيعات يتم بطريقة عشوائية، دون مراعاة لثقافاتهم وإمكاناتهم التي تعدل نوعية ما يقدمون أو يعرضون من مواد. وتكون النتيجة مجرد ثرثرة صوتية، مصحوبة بحركات وإشارات تغشّي المادة المعروضة، بل تقذف بها إلى الأجواء الخارجية المشحونة باللغط والصياح.

تأمل معي مثلاً جلسات الحوار مع الضيوف. ماذا تسمع وتشاهد؟ تسمع خليطا من الأصوات المتداخلة، بحيث لا تدري من صاحبها (المذيع أم الضيف)، ولا تدرك ماذا يقول هذا أو ذاك. وتشاهد في الوقت معركة حامية سلاحها حركات وإشارات تدفعك إلى مراقبتها، مهملاً أو غافلاً عن موضوع المعركة.

أما لغة التواصل في هذه الحالات وغيرها، فهي عصيّة التصنيف: مفردات وأساليب نافرة من العربية، وأخلاط ملوثة من العاميات والرطانات، وأحيانا من لغات أجنبية، إظهار للفوقية وامتياز الثقافة.

وهكذا خرج التليفزيون من دائرة القدوة في تصحيح المسار اللغوي، ويا ليته يعود إلى رشده، وينضم إلى صفوف المجاهدين في تمكين العربية من مواقعها، بتوجيه قدر من الاهتمام الجاد إلى تجويد أساليب الاتصال اللغوي.

السبيل الثانية:

تتمثل هذه السبيل في وجوب النظر في مناهج التقعيد الموروثة عن الأسلاف. من المعلوم أن هؤلاء الأسلاف – رحمهم الله – كانوا حريصين على جمع اللغة من هنا وهناك، دون تحديد للمستوى أو البيئة. أخذوا عن الفصحاء الضاربين في البادية، وعن القبائل في دوائرهم الخاصة بألسنتهم المختلفة في قليل أو كثير، بحكم أنماط أحوالهم المعيشية وظروفهم الاجتماعية.

فكان ما كان: جمعٌ لمادة وفيرة غزيرة، ولكن يشوبها شيء من الاختلاف

في بعض الظواهر اللغوية، في صورة لهجات ورطانات محلية، أو روايات متباينة أو متضاربة، صادرة عن أفراد، عرفُوا بالرواة، ذوى انتماءات ثقافية واجتماعية ليس بينها إلف أو تقارب يرشح تصنيفها مجتمعا واحدا ذا لسان موحَّد يمكن الاعتماد عليه في التقعيد للغة واحدة.

انطلق اللغويون بعد إلى إخضاع هذا الكم الغزير المختلف المستويات للتقعيد. وحرصا على تقعيد كل ما جمعوا، بقطع النظر عن بيئته أو مصدره، أخضعوا كل هذه المادة ذات المستويات المختلفة لنظام واحد، بمعنى أنهم أخضعوا الأمثلة المتفقة في شيء المختلفة في شيء آخر، لقاعدة واحدة أو حكم واحد، بمحاولة تحليل المختلف برده إلى ما رسموه من معايير، وضم هذه المتفقات المختلفات بعضها إلى بعض.

وكان المفروض اتباع مبدأ تعدد الأنظمة polysystemic principle ، بمعنى وجوب مراعاة كل مستوى لغوي على حدة، ووضع نظام خاص لكل مستوى: نظام للمستوى العام – نظام للهجات – نظام للغة الشعر أو ضروريات – نظام لكل ما جاوز الظواهر اللغوية العامة، بسبب اختلاف الرواة أو سياق الحال إلخ.

ومعلوم أن مبدأ تعدد الأنظمة يجنب الدارس والمتعلم الانصراف إلى التأويل أو الافتراض أو الحكم بالشذوذ أو جواز أكثر من وجه للمثال الواحد إلخ. ومن هنا يسهل الأمر على مستخدمي اللغة ومتعلميها، وتزول الصعوبة التي يشكو منها أهل اللغة قديما وحديثا. ومعناه أن الصعوبة البادية في قواعد اللغة ليست في القواعد ذاتها. القواعد موجودة شئنا أم لم نشأ، وإنما الصعوبة الحقيقية تكمن في طريق التقعيد والتنظير وتحليل المادة، أو بمعنى آخر: الصعوبة في التعقيد لا في القواعد.

ومعنى كل ما تقدم بشأن الشكوى من صعوبة اللغة، أننا لو عقدنا الألفة بيننا وبين لغتنا بالاستعمال الحى المنطوق، وحاولنا النظر في قواعدها بأساليب

علمية خالية من تعقيدات النظم الموروثة – لو حاولنا هذا وذاك لانكشفت الغمة، وزالت الشكاوي، واستراح الناس وألفوا لغتهم نطقا وكتبا.

محاولات للإصلاح والتيسير:

أدرك هذه الصعوبات في قواعد اللغة نفر من المهتمين بلغتهم الحريصين على تقريبها من أهليها وإزالة الشكاوى الزاعقة في العصر الحديث من مشكلاتها، فحاولوا صنع شيء في هذه السبيل. فماذا فعلوا؟

من اللافت للنظر أن الأغلبية العظمى من هؤلاء المصلحين ركّزوا جهودهم على مراجعة «النحو» وقواعده، أملا في الوصول إلى تمكين اللغة من مواقعها وتقريبها من أهليها، بتخليصها من مشكلاتها وجعلها قريبة المنال من الجماهير، كل بحسب موقعه وإمكانياته.

ونحن نقول، نعم: الإصلاح مطلوب والتيسير مرغوب. ولكن النهج الذي سار عليه المصلحون للوصول إلى هذا الهدف الطيب، لا يفى بآمالهم وعاجز عن إتمام المسيرة المبتغاة. ذلك:

1 – أنهم وجّهوا معظم محاولاتهم إلى النحو وحده، مهملين أو متغافلين أو جاهلين بأهمية النظر في المستويات اللغوية الأخرى.

2 – أنهم انطلقوا إلى هذه النظرات النحوية منفردين، كل يعتمد على رؤيته الخاصة للمشكلات النحوية، ويختار منها للعلاج والنظر ما يروقه ويلائم أفكاره.

3 – أن أيّا من هؤلاء المجتهدين لم يرسم لنفسه منهجا معينا في الدرس والتحليل النحوي، فجاءت مناهجهم جميعا خليطا من الرؤى والاتجاهات.

4 – أنهم في حملتهم اقتصروا في عملهم على مسائل جزئية من قضايا النحو ومشكلاته.

إنها جهود مشكورة ولا شك، ولكنها جميعا جاءت قاصرة عن الوصول إلى أهدافها، لاختلاف النظر والرؤى واختلاف مناهج الدرس والتحليل وعدم التكامل في معالجة البناء، وانصراف أغلبهم إلى النظر في أبواب أو قضايا نحوية معينة لقربها إلى محصولهم النحوي، وألصق باهتماماتهم الشخصية. فكان الخلط والاضطراب في نتائج محاولاتهم، وحار الناس في الاختيار والأخذ بهذه المحاولة أو تلك.

والأغرب في هذه المسيرة الإصلاحية المضطربة مناداة بعضهم بضم أبواب من النحو التقليدي بعضها إلى بعض، واقتراح آخرين بحذف أبواب بذاتها حذفا نهائيا، كما يظهر في محاولة بعضهم ضم خبر «كان» إلى باب الحال، وحذف بابي التنازع والاشتغال لصعوبتهما وعدم مناسبتهما للتعليم في الوقت الحاضر.

ونحن نرى أن هذه المحاولات من شأنها أن تشوّه البناء ولا تصلحه، إذ كيف نفكر في حذف أبواب من النحو، وقواعدها موجودة في اللغة شئنا أم لم نشأ؟ إذا كانت هذه القواعد صعبة المنال والاستيعاب على بعضهم، يمكن النظر في التيسير مرحليا، وذلك بعدم تقديم هذين البابين ونحوهما إلى الناشئين من طلاب المراحل الأولى في التعليم العام، ثم نحاول بعد تقديمها بصورة ميسّرة في التحليل والشرح من خلال نصوص أدبية مقبولة صياغة ومضمونا.

ومهما يكن الحكم على هذه المحاولات من حيث صلاحيتها أو عدم صلاحيتها لتطبيقها والأخذ بها، فإن انصراف اهتمامهم في جملته إلى «النحو» فقط أمر لا يقبله الثقات العارفون بطبيعة اللغة وحقائقها وعناصرها المكونة لها. اللغة بناء متكامل، يمثل النحو فيه جدران هذا البناء. وهذه الجدران نفسها مشكلة من مكونات تقيم صلبها وترفع قامتها وتحيلها هيئة دالة على خصوصية البناء كله، وهو اللغة. ومعنى هذا كله أن هذه الجدران (النحو) مهما كان موقعها وأهميتها، لا يمكن بحال سبر أغوارها وتعرف مادتها تعرفا سليما دقيقا إلا بالنظر في مكوناتها وعناصرها التي شكلتها بالصورة التي تبدو عليها.

هذه المكونات والعناصر، أو قل، هذه اللبنات التي شكلت هذه الجدران وعينت أنماطها وحددت خصوصيتها بناءً وطلاء، هي لبنات تنتمي إلى مستويات أخرى من مستويات الدرس اللغوي، وأعني بها في هذا المقام اللبنات أو المواد الصوتية والصرفية.

ومقتضى ما نقول أن هناك علاقة تكاملية وثيقة بين هذه المستويات الثلاثة (الأصوات – الصرف – النحو). وهذا يعني – في نظرنا – أنه كان من الواجب على المصلحين أن يدركوا أن هناك صعوبات في المستويات اللغوية كلها، وأن يحاولوا الكشف عن هذه الصعوبات، وأن يخرجوا بها إلى مسيرة الإصلاح، تمكينا للغة وتيسيرا لجهودهم في مراجعة «النحو» التي لا تتم على وجه علمي دقيق إلا بالنظر في لبناته المكونة لمادته، وهي العناصر والحقائق الصوتية والصرفية.

ولكن الذي حدث وما زال واقعًا حتى الآن أن جهود الإصلاح في مسيرة اللغة لم تهتم بهذين المستويين (الأصوات والصرف) نظرا وتطبيقا، إلا في النادر اليسير الذي لا يفيد شيئا يذكر في مجال تجويد البناء (اللغة) وإعداده للسكن وراحة الجميع، العامة والخاصة على حد سواء. وإليك البيان.

في الأصــوات:

لا ننكر أن جهودا نظرية في مجال الأصوات قام بها في البدء أستاذنا الكبير دكتور إبراهيم أنيس رائد الدرس اللغوي الحديث في العالم العربي. قام الرجل بالنظر فيما ورثناه عن الأجداد في هذا المجال، وحاول تيسيره نظريا بمنهج جديد في العرض والتحليل، بأسلوب سهل ميسّر، كما حاول عقد شيء من المقارنات بين القديم والجديد، مشيرا إلى تجاوزات في عمل الأقدمين، وتجاوزات في نطق المحدثين العرب في العصور الأخيرة .

وجاء من بعده نفر من تلامذته، وساروا على نهج أستاذهم، في محاولة

الاهتمام بأصوات العربية، ولكنهم بالغوا في النظر والتحليل اعتمادهم على المناهج والتوجهات الحديثة في الدرس الصوتي. وهي مناهج وتوجهات عامة ذات أبعاد واسعة شغلتهم عن القيام بمسئولياتهم الحقيقية، وهي بيان كيفيات التخلص من الخلط والاضطراب في أداء العربية صوتيا. ومن هنا ضاعت محاولاتهم أدراج الرياح، وظل المستوى الصوتي بحاله ينتظر اليد الصناع لتشكيل بنيته الصحيحة التي يرجى إقامتها بوصفها مكونا من اللغة التي نأمل تجويدها وتيسير قواعدها. ويزيد الأمر إهمالا وتغافلا أن الكليات والأقسام المتخصصة في اللغة العربية لم تشأن أن تخصص وقتا معينا لتدريس أصوات العربية والتدريب على أدائها إلا في السبعينيات من القرن العشرين. وكان السبق في ذلك لقسم اللغة العربية بآداب الإسكندرية وقسم علم اللغة بدار العلوم، وحاول المسئولون هنا وهناك الاستعانة بمعامل الأصوات، بوصفها من خير وسائل التدريب على النطق الصحيح وكيفية أدائها أداء سليما.

ومرت الأيام، واعوج طريق الدرس الصوتي، حيث ركزت آداب الإسكندرية على التدريب المعملي الصرف، دون اهتمام كاف بالنظر والتحليل للأصوات وكيفيات تشكيلها، في حين انصرفت دار العلوم إلى المبالغة في الدرس النظري، وتغافلت عن التدريب المعملي، وأهملت بالتدريج الاستعانة بالمعمل، حتى أصبح الآن مجرد تراكم من الأجهزة والأدوات، وصار طللا على طلل.

وهكذا ظلت أصوات العربية تنعي حظها، إذ لم تجد من يناصرها، ويضعها في مواقعها الصحيحة في البناء الكبير المرجو إصلاحه وتيسير حقائقه، وهو اللغة.

في الصـرف:

النظر في اللغة لتجويدها، أو جعلها مألوفة مأنوسة من أهليها، يقتضى حتما النظر في «الصرف» ومشكلاته، شأنه في ذلك شأن «الأصوات»، إذ هما معا يشكلان مكوّنات التراكيب التي يختص «النحو» بمعالجتها.

ومع ذلك نلاحظ أن الصرف قد حرم حرمانا ظاهرا من معالجته والنظر فيه نظرا جديدا، يخلصه من مشكلاته واعوجاج طرائق الدرس فيه. نقول هذا، في حين أن هذا المستوى اللغوي بالذات هو أولى المستويات اللغوية بالعود إليه لمراجعة مادته وتحليلها وتصنيفها واستخلاص قواعدها، إن أردنا تيسير استيعاب مسائله وتعيين مواقعها في البناء اللغوي المتكامل.

معلوم أن علم الصرف الموروث محشوّ بالتعقيد في مادته وبالصعوبة البالغة في تحليل هذه المادة، الأمر الذي يوجب على المصلحين النظر فيه نظرا يزيح الغمة ويريح المعلمين والمتعلمين.

تأمل معي مادة علم الصرف الموروث: إنها خليط من المستويات الثلاثة الصرف والأصوات والنحو، وتراكم ثقيل من مسائل هذه المستويات وتداخل بينها بحيث لا تدري حدود أي منها.

من أمثلته الخلط بين الأصوات والصرف مثلا ما نراه واضحا في أبواب الإعلال والإدغام والإبدال. إن مادة هذه الأبواب ونحوها مادة صوتية في الأساس، حاول الأجداد في تفسيرها وتحليلها ما حاولوا، حتى يصلوا بها في النهاية إلى ما يمكن نسبته إلى الصرف. وهي في رأينا محاولات عقيمة تحرم المتعلم أو الدارس من الاستيعاب، كما تحرم هذا وذاك من الوصول إلى الحقيقة الصرفية المراد بيانها إلا بعد جهد جهيد، بل ربما تختلط عليه الأمور ويخرج خالي الوفاض. وليس مقبولا عندنا ما يزعمه بعض الدارسين من أن هذا الصنيع الموروث له مسوغ يرشحه للقبول، حيث يرشدنا إلى أصل الكلمة وما صارت إليه بعد في صورة صيغة أو حقيقة صرفية. نقول: هذا احتمال وارد نظريا، ولكن تفعيله أو تطبيقه يفسد ولا يصلح،كما يشهد بذلك واقع الأمر في علم الصرف الآن المشهور بالتعقيد وصعوبة التحصيل إلى حدّ ينفر المعلم والمتعلم.

وهناك أيضا في التراث الصرفي (وما سار علي هديه في الحديث) أبواب كثيرة لها نسب قريب وصلة وثيقة بالنحو، أو قل، هي في الأساس مسائل نحوية خالصة، من حيث موقعها ودورها في التراكيب.

من هذه الأبواب الكلام عن العدد (الأفراد والثنية والجمع) وعن النوع (التذكير والتأنيث) والتنكير والتعريف إلخ. ومعلوم أن هذه الأبواب لا تظهر قيمة مادتها إلا في التراكيب، حيث تبين صحة الربط أو فساده بين مكوّنات التراكيب، وهذه وظيفة نحوية خالصة.

قد يقال: إنهم عرضوا لهذه الأبواب فى علم الصرف بوصف مادتها ضربا من التمهيد أو مدخلا لبيان قيمته فى التركيب. هذا احتمال وارد، ولكنهم بالغوا فى عرضها وعاملوها كما لو كانت مستقلة بنفسها، و لم يشيروا فى قليل أو كثير إلى هذه القيم على المستوى النحوى. ودليل ذلك أنهم عند كلامهم عن هذه المادة، اكتفوا بعرضها صبغا ذات مبان شكليه مقسمة بأوصاف التذكير أو التأنيث أو الافراد والتثنية والجمع الخ، دون أية إشارة إلى وظائفها فى الكلام المتصل. وهكذا ظل الخلط واقعا فى معالجة هذه الأبواب وغيرها، وظل الصرف محشوّا بمادة معقدة تحتاج إلى تصنيف آخر فى الدرس والتحليل ونسبتها إلى المستوى اللغوى الذى تنتمي إليه.

هذا ما صنعه الأجداد ولا لوم عليهم فيما فعلوا ، فهذا هو منهجهم فى الدرس، وهو منهج ينبغي النظر فيه وتعديل مساره، قصدا إلى التيسير والإصلاح الذى ينادي به الزاعقون والصائحون من صعوبة اللغة.

كان على هؤلاء الزاعقين ومدعي الحداثة على وجه الخصوص أن يدركوا أن هذه المشكلات الصرفية ونحوها، لها منهج آخر فى الدرس والتحليل أدق وأيسر فى التعلم والتعلم.

هذا المنهج الآخر هو ما رسمته المدارس اللغوية الحديثة فى العالم، ويحاول الثقات من اللغويين العرب المحدثين تطبيقه – على استحياء – على الصرف العربى الموروث.

يرى هؤلاء وأولئك أن دراسة هذه المشكلات ونحوها تقع فى إطار

المستويين اللغويين الجديدين، وهما ما يشار إليهما الآن بالتحليل الصوتي– الصرفي morpho–phonemic analysis والتحليل النحوى – الصرفي morpho– syntactic analysis. وهما فرعان من النظر فى دراسة اللغة، يمكن الإفادة منهما فى تحليل المسائل المعقدة المتشابكة المبثوثة قسرا فى علم الصرف. وعلى الرغم من ذلك لم يلتفت أحد من المنادين بوجوب التيسير فى قواعد اللغة إلى هذا المنهج الجديد فى دراسة اللغة.

تبين لنا من كل ما تقدم أن اللغة العربية (بمعناها القومي المشترك) فى وضع لا يعدل أهميتها، وأن أهلها يشكون من صعوبتها، وأن المخلصين منهم يحاولون تمكينها من مواقعها وعقد الألفة بينها وبين أصحابها.

حاول هؤلاء ويحاولون – مشكورين– علاج هذا الوضع للارتقاء بها إلى مكانتها اللائقة، ولكنهم حتى الآن لم يوفقوا فى الفوز بأهدافهم. ذلك أنهم فى محاولاتهم هذه سلكوا سبلا معوجة وانتهجوا مناهج متباينة تباين رؤيتهم وتقييمهم لما تتسم به من مشكلات وصعوبات.

اكتفى الكثيرون منهم بالصياح الزاعق والإعلان الغاضب عن جمود اللغة وقصور مادتها عن التعبير عن حاجاتهم وعن التواصل فيما بينهم وحياتهم الحاضرة. وأصّر الثقات منهم على النظر فى الأمر، بقصد التيسير والإصلاح، ولكنهم – للأسف – فشلوا في تشخيص الداء، ومن ثم كان تجاوزهم فى تقديم الدواء.

لم يدركوا حقيقة الداء، وانصرفوا إلى محاولة علاج الظواهر العارضة التى يسهل إدراكها على العامة والخاصة والتى لا يفيد علاجها فى التخلص من الداء الحقيقى، موطن العلة وأساس الغمة. الداء الحقيقي يكمن فى غياب اللغة وحرمانها من الاستعمال أو الحوار معها: عزلوها وابتعدوا عنها، ومع ذلك لم يكفوا عن الشكوى منها، بذكر أمثلة سطحية جزئية من صعوباتها.

المفروض توجيه العلاج كله إلي اللغة ذاتها، بدءا بتمكينها من مواقعها المناسبة، مع محاولة النظر العلمي الدقيق فى تيسير قواعدها على المستويات كافة: الصوتية والصرفية والنحوية والدلالية، دون فصل بينها. اللغة بناء متكامل ليس من السهل أو المقبول الفصل بين مستوياتها إلا عند الضرورة القصوى. تتمثل هذه الضرورة فى حالتين اثنتين.

الأولى: عند النظر فى كل مستوى على حدة نظرا علميا بقصد تقعيد مواد هذا المستوى أو ذاك وبيان حدوده وموقعه فى البناء الكبير(اللغة) الثانية: فى مرحلة التخصص للعارفين معرفة كافية بالبناء اللغوى كله بمستوياته المختلفة، كما فى مرحلة التعليم العالي وفى البحوث العلمية الأكاديمية كالماجستير والدكتوراه.

أما فى مراحل التعليم العام، وبخاصة فى مرحلتي الابتدائي والإعدادي، فليس من المقبول فى رأينا الفصل بين هذه المستويات. المفروض، بل الواجب أن ننصرف فى هاتين المرحلتين إلى تقديم اللغة بوصفها بناء متكاملا، والعمل على تقريبها وعقد الألفة بينها وبين المتعلمين. ويتحقق ذلك فى الأساس بالاعتماد على النصوص المختارة والتعامل معها بحصافة ودقة: يقرأ المعلم العارف الواثق النص المختار بأداء جهري سليم، ويعود إليه بعدُ لشرح موضوعه ونقاطه الأساسية ثم ينقلب إلى الدور المهم فى العملية كلها، وذلك بإقراء تلاميذه بالتبادل جهرا فيما بينهم. وفى هذه الأثناء، تكون الفرصة للتدريب على أداء اللغة وتصحيح الأخطاء أو التجاوزات، والكشف عما غاب أو اشتبه على الطلاب من حقائق اللغة وقواعدها. وللمعلم فى النهاية أن يستخلص ما يرى من قواعدها، ويسجلها كتابة أو يمليها على الدارسين.

وهذه الطريقة العملية كفيلة – بكل تأكيد – باكتساب اللغة وتنميتها وصقلها وجعلها قريبة مألوفة من الجميع. ولربما تزول الشكوى الزاعقة من صعوبتها، وتعقيد قواعدها.

ومن اللافت للنظر أن هذا الصنيع قد تنبه إليه وقام بتطبيقه من قبلُ أستاذ الأساتذة رائدنا ومعلمنا على الجارم وزميله مصطفى أمين فى كتابهما الموسوم «بالنحو الواضح» للمستويين الابتدائى والثانوي، فلهما الشكر والتقدير، وعلى المخلصين الصادقين أن يحاولوا و يجربوا هذا النهج الطيب خدمة للغتهم ولأنفسهم.





أثر القراءة الافتراضية في التخريجات النحوية
(دراسة في التراث)

عرابي أحمد[*]



ملخص البحث:

تقوم هذه الدراسة على أساس مبدأ لغوي افتراضي يقترحه القارئ، ويضفيه على النص المقروء، كقراءة إسقاطية، تحاول تفسير الإشكالية الدلالية التي يثيرها النص الحاضر، بواسطة نص غائب في نظر القارئ، وهذا ما نقصد به (الافتراضية) و هي إشكالية خطابية يمكن أن تتجسد في الأسئلة الآتية:

لماذا قال صاحب النص هكذا؟ و لم يقل كذا؟ وما الفرق في الدلالة بين ما قال وبين ما لم يقل؟ وما هي النتيجة لو قال ما افتراضنا القارئ أن يقال؟

وهي ظاهرة في الحقيقة كأنها تناص بين خطابين أحدهما حاضر وهو النص المقروء، والآخر غائب ولكنه حاضر في ذهن القارئ فهما نصان متوافقان، وهذا النص الغائب الحاضر يعتبر قرينة افتراضية ترفع الغموض وتساعد على شرح شفرة الخطاب الحاضر (النص).

(*) الجزائر.

وهذا ما أحاول أن أقف عليه من خلال بعض المحطات القرائية التأويلية عند علماء التراث.

مقدمـــة:

1 - مفهوم المصطلح (الافتراض):

إن هذه الافتراضية التي عنوناها بهذا العنوان هي محاولة تشكل تلك العلاقة الهامة والخطيرة في الوقت نفسه بين المرسل والمرسل إليه، حيث يحاول المؤول أن يفهم المثيرات الدلالية التي يشير إليها النص، وما الأمر الذي يدور حوله مغزى النص، فهو يبذل جهدا كبيرا محاولا أن يقف على حقيقة المعنى الذي تتضمنه العبارة أو الجملة، فيعمل فيها الفكر، ويسعى لإدراك كل معاني الكلام المضمرة ويحاول الوصول إلى تفسيراتها الممكنة.

إنّ مشروعية التأويل تقتضي أن نفترض له تأويلات عديدة؛ لأن التأويل في حدّ ذاته (أي نص كان) يجيز لنا قراءات كثيرة، إلا أنه في ذات الوقت لا يأذن لنا أن نقرأ كما نشاء وكيفما اتفق وحسب أهوائنا، و لهذا فإن الأفضل الجمع بين اللغوي و غيره من العلامات الخارجية عنه و هذا ما نراه في النظرية السياقية، فاللغة في نظامها التركيبي الاستعمالي حاملة في غالب الأحيان بذرة الشك في ظاهرة الكلام و شرارة الانطلاق مجازا وتأويلا خارج حدود الكلام، و نجد بذرة الشك هذه فيما أطلق عليه اللغويون «المبادئ اللغوية» و من هذه المبادئ جواز وقوع اللفظ المشترك وجواز استعمال اللفظ في حقيقته ومجازه.

وقد رُويت نصوص كثيرة في هذا المجال، وفُهمت فهما مختلفا فيما يتعلق بدلالة الواو على الترتيب - مثلا - أو عدمه منها نصوص في الشعر والنثر والقرآن الكريم، واستشهد الشيرازي عما يدل على دلالتها على الترتيب كقوله: «و أيضا ما روي أن عبد بني الحسحاس(1) أنشد عمر - رضي الله عنه - قوله:

عُمَيرةَ وَدِّعْ إن تجهَّزتَ غادِيا كَفَى الشَّيبُ والإسلامُ للمَرءِ ناهيا

فقال عمر – رضي الله عنه – : لو قدمت الإسلام على الشيب لأجزتك فدل على أن الواو اقتضت الترتيب»[2].

وعلق المحقق على هذا الدليل بقوله: «يمكن أن يجاب عن هذا بأن عمر لم ينكر عليه ذلك من أجل أنه فهم الترتيب من الواو بل؛ بل لأن التقديم في ذاته شرف للمقدم، فكان الأولى أن يقدم الإسلام، ثم يعقبه بالشيب لا أن يبدأ بالشيب ثم يعقبه بالإسلام»[3].

و لكن التقديم و التأخير في حالة المعطوف والمعطوف عليه يأتي بمعنى، وهو إشعار المتلقي بالمقدم وما بينه و بين المقدم عليه من فروق ولا يكون ذلك اعتباطا، وهو المعنى نفسه الذي تفيده الواو عندما يفهم أنها للترتيب، إلا أن الواو قرينة لفظية معنوية أو أصلية في التركيب العربي؛ ولأن يرجح اللفظي أولى من أن يرجح المعنوي، ثم ما الدليل على أن عمر – رضي الله عنه – لم يفهم أن الواو للترتيب؟

وعليه نقول: عن الواو في هذا البيت تفيد الترتيب، ولا تتعارض مع غرض التقديم والتأخير؛ فكان على الشاعر أن يقدم الإسلام على الشيب؛ لأنه أقوى موعظة للإنسان ونهيا له عن الغفلة والمعاصي بما احتوى عليه من نصائح وشرائع تنفع الإنسان الفاعل في حياته، وبعد موته، وهذا الفهم أو القراءة الخارجية عن النص استقاها عمر من روافد أخرى.

وهكذا يلتفت المتلقي أو القارئ أو يُلفته الخطاب إلى بعض القضايا، فلا يكتفي بالقراءة فقط بل يحاول توجيه الخطاب وتعديله حسب ما يقتضيه فهمه وقدرته على إدراك المعاني العميقة للألفاظ والتراكيب اللغوية، وما قام به عمر يعتبر نصا افتراضيا يفك إشكالية دلالية أثارت حيرة المتلقي، فكأنه هناك نصان **الأول**؛ كفى الشيب والإسلام للمرء ناهيا، **والثاني**؛ كفى الإسلام والشيب للمرء ناهيا.

وعليه يكون النص الثاني تعبيرا افتراضيا تفترضه ذهنية المتلقي لحل الإشكالية الدلالية، لأن الفهم يقتضي أن بإمكان المتلقي أن يحل محل المتكلم «يعبر عما فهمه وما يمكنه قوله بهذا الشأن»(4).

وهي ظاهرة تواصلية بين الذات المنشئة للنص وبين الذات المتلقية، نتج عنها نص قارئ وهي «مشكلة التواصل بين صاحب النص في بدائعه اللغوية والقارئ في محاولته لفك الشفرات والكشف عن المعنى»(5).

وتتعلق هذه القضية بمجموعة من المصطلحات وهي كثيرة منها: مصطلح التفسير، التأويل، الفهم، القراءة، المقصدية، المعنى؛ لأن النص ينطوي على مضمرات لسانية ومثيرات أسلوبية لا حد لها وخاصة على مستوى اللافتات الدلالية التي قد تستفز القارئ سواء على مستوى اللفظ أو التركيب أو النص جملة، فكأنه يقع تعارض أو تنافر بين ظاهر الخطاب وذهنية القارئ فيحاول هذا الأخير أن يجد حلا وسطا لحل هذا التنافر وإزالته، إما بإيجاد خطاب جديد أو بتأويل يتوافق مع النص الأصلي، فالمفسر في هذه الحالة هو واقع بين الإسقاطية والسنن اللسانية التي اتفقت عليها الجماعة، وهذا يفهم منه أن العملية اللغوية قد تنطوي على معوقات وعراقيل لسانية تؤدي إلى الغموض، واحتمالات في الفهم، ولهذا نرى أن المعتزلة قد حددوا فهما للكلام: «بأنه الواقع حسب قصد المتكلم و إرادته و دواعيه»(6) و هذه القصدية هي الرابط الأساسي بين المتلقي وصاحب «الخطاب»، لكي تتم عملية التواصل بينهما بنجاح أو بنسبة لا بأس بها من تبليغ الخطاب.

2 – دلالة الحذف الافتراضي:

وسميناه اعتباريا لأن المؤول يسقطه على النص للمعنى القائم في ذهنه، ولهذا يقع الخلاف في وجوده وعدم وجوده في النص الواحد، إلا أنه لا يخلو من فائدة بلاغية أو دلالية: «ومنها التفخيم والإعظام لما فيه من الإبهام، قال

حازم في «منهاج البلغاء»: إنما يحسن الحذف لقوة الدلالة عليه، أو يقصد به تعديد أشياء، فيكون في تعدادها طول وسآمة، فيحذف ...وتترك النفس تجول في الأشياء...»[7].

وقال السيوطي (ت 911هـ):» هو أن يجتمع في الكلام متقابلان، فيحذف من كل واحد منهما ما مقابله، لدلالة الآخر عليه»[8].

والحذف خلاف الذكر وهما ظاهرتان متقابلتان والحذف عند النحاة ينقسم إلى قسمين واجب وجائز، وقال عبدالقاهر الجرجاني (ت 471هـ) متحدثا عن أهمية الحذف: «هو باب دقيق المسلك لطيف المأخذ عجيب الأمر، شبيه بالسحر، فإنك ترى به ترك الذكر أفصح من الذكر، والصمت عن الإفادة، أزيد للإفادة، وتجدك أنطق ما تكون إذا لم تنطق، وأتم ما تكون بيانا إذا لم تبن...»[9].

وقد أنزل القرآن الكريم إلى الناس ليخاطبهم ويأمرهم بالتكليف، وقد أسس هذا الخطاب على أساس أن الله ميز الإنسان بالعقل والفطنة، ويعتمد القرآن على تفكر القارئ والمكلف وعلى قدرته على التدبر فلهذا اشتمل على الحذف لأن القارئ منحه الله القدرة التي بها يدرك سائر المخلوقات، وهذا تكريم لعقل الإنسان وتفكيره.

ولذا ترك للذهن استنباط المحذوف، بشرط أن يكون في النص دلالة عليه، وهذه الدلالة إما لفظية أو معنوية، وقد تحصل من علامة إعرابية مثل قوله تعالى: ﴿... وَاتَّقُوا اللَّهَ الَّذِي تَسَاءَلُونَ بِهِ وَالْأَرْحَامَ ...الآية ﴾[10]. فإن تقدير محذوف وهو الفعل «احفظوا الأرحام» يحل مشكلة دلالية في هذه القراءة وهي عطف «الأرحام» على «الله» والتي يفهم منها جواز القسم بغير الله، وهذه العلامة هي القراءة بالفتح على «الأرحام» فالحركة دليل على حذف الفعل «احفظوا».

وقد يحذف المضاف أو المضاف إليه وفي ذلك الحذف مخرج للمتلقي لقضية عقائدية أو فكرية ففي قوله تعالى: ﴿ وَجَاءَ رَبُّكَ وَالْمَلَكُ صَفًّا صَفًّا ﴾[11]. فيها إسناد المجيء إلى الخالق وبتقدير محذوف تصبح «وجاء أمر ربك» فيساعد تقدير الحذف الصفة ويؤدي حذفها إلى التباس في النص أو يفهم منه معنى غير المعنى الذي يفهم حين يذكر ذلك المحذوف، وهذا تأويل على طريقة الخلف، وأما طريقة السلف فإنهم لا يؤولون بل يحملونها على ظاهرها من غير تكييف ولا تمثيل.

ويحافظ المؤول بذلك على عرضين: عقائدي ولغوي، فالأول أن ينزه الله عن المكان، والثاني لا يعطل الدلالة اللغوية ويفوض الكيف إلى الله. وهذا التأويل أسلم.

وذكر الرازي مجموعة من التأويلات لهذه الآية ومنها: ما يقوم على القرائن العقلية كقوله: (الأول): «ما ثبت في علوم الأصول أن كل ما يصح عليه المجيء والذهاب، فإنه لاينفك عن المحدث...فالإله القديم يستحيل أن يكون كذلك...»[12]. (الثاني): «لو جوزنا فيما يصح عليه المجيء والذهاب أن يكون إلها... فحينئذ لا يمكننا أن نحكم بنفي الإلهية الشمس والقمر»[13]. (الثالث): «أنه تعالى حكى عن الخليل – عليه السلام – أنه طعن في الإلهية الكواكب والقمر والشمس بقوله: ﴿ لَا أُحِبُّ الْآفِلِينَ ... الآية ﴾[14]... فمن جوز الغيبة والحضور فقد طعن في دليل الخليل وكذب الله في تصديق الخليل في ذلك حيث قال: ﴿ وَتِلْكَ حُجَّتُنَا آتَيْنَاهَا إِبْرَاهِيمَ عَلَى قَوْمِهِ ...الآية ﴾[15] [16]». (الرابع) «أن نحمل هذه الآية على باب المضاف، وعلى هذا الوجه ففي الآية وجوه (أحدها): وجاء أمر ربك بالمحاسبة والمجازاة و(ثانيها)، وجاء قهر ربك كما يقال: جاء ظهور معرفة الله تعالى بالضرورة في ذلك اليوم فصار ذلك جاريا مجرى مجيئه و ظهوره»[17].

استدل الرازي بالأدلة السابقة لرد المجيء الحقيقي في حق الله سبحانه

وتعالى وهي أدلة من القرآن نفسه. وهذه الأدلة بمثابة مقيدات لمعنى النص وهي إما عقلية أولغوية أو شرعية ويمكن أن نطلق عليه «الحمل الدلالي» وسار الرازي على هذا المنهج ونذكر له على سبيل المثال تفسيره لقوله تعالى: ﴿ **هَلْ يَنظُرُونَ إِلَّا أَن يَأْتِيَهُمُ اللَّهُ فِي ظُلَلٍ مِّنَ الْغَمَامِ** ... الآية ﴾[18].

إن الإشكالية التي تثيرها الآية هي إثبات الإتيان في حق الله سبحانه وهذا ما يدل عليه ظاهر النص «إلا أن يأتيهم الله» فهو إسناد الفعل إلى المسند إليه وهو الله. وحسب المعيارية النحوية لقاعدة الإسناد، وكذلك دلالة لفظ الإتيان وهما قرينتان تضافرتا على هذا المعنى، ونقتصر على التأويلات اللغوية التي ذكرها الرازي حيث قال: (الأول): «أن يكون المراد هل ينظرون إلا أن يأتيهم أمر الله ومدار الكلام في هذا الباب الإضافة ممتنعا فالواجب صرف ذلك الظاهر إلى التأويل...» .(الثاني): «كما قال العلماء في قوله تعالى: ﴿ **إِنَّ الَّذِينَ يُحَادُّونَ اللَّهَ**... الآية ﴾[19]. المراد يحادون أولياءه... قوله تعالى ﴿ **يأتيهم الله** ﴾ أي يأتيهم أمر الله، وليس فيه إلا حذف المضاف وإقامة المضاف إليه مقامه وذلك مجاز مشهور يقال ضرب الأمير فلانا وأعطاه، والمراد أنه أمر بذلك...»[20].

فهو يحمل نصا على نص آخر ليؤول الظاهرة اللغوية إلى معنى غير معناها الظاهري. والمعتمد هنا هو الحذف الاعتباري وهو ما يفترضه المتلقي في التركيب لكي يحصل التوافق بين مادل عليه التركيب النحوي، والمعنى القائم في ذهن المفسر ويعتبر هذا التأويل تحريفا للنص وزيادة عليه من غير دليل مقنع وإلا لماذا لا يقول الله تعالى: «**إلا أن يأتيهم أمر الله**» أو: « إن الذين يحادون أولياء الله» فلماذا خاطبنا الله بالحذف و لم يخاطبنا بالذكر، ثم إن النصوص التي اعتمد عليها في تأويله للحذف لا تنهض دليلا على الحذف لأنها متساوية في القوة والاعتبار وكل منها يحتاج إلى دليل آخر على حذف المضاف إليه وهو تقييد للنص وتضييق لدلالته والحذف توسيع للمعنى وفتح لمجال التأمل أمام القارئ ليذهب به التفكير كل مذهب.

وقد اختلف العلماء في اعتبار الحذف وعدم اعتباره، وأصبح ذلك الاعتبار خاضعا لذوق المتلقي وما تمليه عليه عقيدته، ففي قوله تعالى: ﴿ وُجُوهٌ يَوْمَئِذٍ نَاضِرَةٌ إِلَى رَبِّهَا نَاظِرَةٌ ﴾[21]، وإذا قدر في الآية محذوف وهو عند المعتزلة: ﴿ وُجُوهٌ يَوْمَئِذٍ نَاضِرَةٌ إِلَى رَبِّهَا نَاظِرَةٌ ﴾ فاللفظ «نعمة» الذي قدر في الآية أدى إلى انقلاب المعنى من إثبات الرؤية ونفيها عن الله يوم القيامة، ومن هنا تبدو أهميته في تأويل الكلام.

وقال الرازي (ت 606هـ) ذاكرا حجج النافين للرؤية: «أن يضمر المضاف والمعنى: إلى ثواب ربها ناظرة» وإنما صرنا إلى هذا التأويل لأنه لما دلت الدلائل السمعية والعقلية على أنه تعالى تمتنع رؤيته وجب المصير إلى التأويل»[22]، وهذا القول يدل على أن الدلالة النحوية لا يمكن الاعتماد عليها في التأويل مستقلة عن الدلالة المعجمية للألفاظ، لأن النص كل متكامل.

وأما الأشاعرة فقد استدلوا بهذه الآية على رؤية الله يوم القيامة حيث قال ابن الأنباري (ت 577هـ): «إلى ربها ناظرة»، من النظر بالبصر بالظاء، وفي هذا دليل على إثبات الرؤية، لأن النظر إذا قرن بالوجه، وعدي بحرف الجر، دل على أنه بمعنى النظر بالبصر. فقال: نظرت الرجل، إذا انتظرته، ونظرت إليه، إذا أبصرته»[23].

ونفي الرؤية اعتمادا على تأويل يخالف الاستعمال، وهو الحذف الذي يحتاج إلى دليل يعاضده، مردود بالظاهر الذي لا يحتاج إلى دليل، وعليه فإن قول ابن الأنباري، هو الأرجح. «وفي الآية أيضا تقديم وتأخير، فقد قدم «إلى ربها» وأخر «ناظرة» وهذا التقديم فيه اختصاص وتشريف للمنظور ومعناه لأنها تنظر إلى ربها خاصة، ولا تنظر إلى غيره وهذا معنى تقديم المفعول»[24].

وقال أبو زكرياء الأنصاري: «إن قلت: الذي يوصف بالنظر بمعنى الأبصار، النظر بالعين لا بالوجه، قلت: أطلق الوجه فيه وأراد جزأه، ففي لفظ «وجوه» بالنظر إلى «ناظرة» جمع بين الحقيقة والمجاز وهو جائز»[25].

3 – التعبير الافتراضي وعلاقته بالتقديم والتأخير:

«والإعراب في اللغة العربية يقوم بدور أساسي في تحديد الوظائف النحوية للكلمات من خلال حركاته التي تفرق بين كلمة وأخرى بالاشتراك مع العنصر الصرفي الذي يميز بين الاسم والفعل والحرف...»[26]، وكما قد تتعارض دلالة اللفظ مع المعنى المقصود من النص من حيث الظاهر فكذلك الشأن بالنسبة لتراكيب النحو وذلك من حيث التقديم والتأخير أو الحذف وهذا الظاهر يرد أو يؤول اعتمادا على القرائن الخارجية التي يجب أن تكون دلالتها قوية وراجحة على المعنى الظاهر. ومن ذلك مثلا قوله تعالى: ﴿ **يَا أَيُّهَا الَّذِينَ آمَنُوا إِذَا قُمْتُمْ إِلَى الصَّلَاةِ فَاغْسِلُوا وُجُوهَكُمْ وَأَيْدِيَكُمْ إِلَى الْمَرَافِقِ وَامْسَحُوا بِرُءُوسِكُمْ وَأَرْجُلَكُمْ إِلَى الْكَعْبَيْنِ** ... الآية ﴾[27]. فإن القيام في هذه مصروف عن معناه الظاهر إلى معنى قريب محتمل وهو العزم على أداء الصلاة.

قال أبو حيان: «والذي رجح هذا الاحتمال أن الشارع لا يطلب الوضوء من المكلفين بعد الشروع في الصلاة، وإذا كان الوضوء شرطا لصحتها، والشرط يوجد قبل المشروط لا بعده وهو معنى قريب يتبادر فهمه بمجرد قراءة الآية أو سماعها»[28] ومنه قوله تعالى: ﴿ **فَإِذَا قَرَأْتَ الْقُرْآنَ فَاسْتَعِذْ بِاللَّهِ مِنَ الشَّيْطَانِ الرَّجِيمِ** ﴾[29].

جاء في هذه تقديم القراءة على الاستعاذة والواقع الشرعي أن الاستعاذة مقدمة وذلك ما أقرته النصوص الشرعية الخاصة بآداب تلاوة القرآن وهذا التقديم هو الذي دعا المفسرين إلى التلاوة، فقال الرازي: «الفاء في قوله (فاستعذ بالله) للتعقيب، فظاهر هذه يدل على أن الاستعاذة بعد قراءة القرآن وإليه ذهب جماعة من الصحابة والتابعين... والفائدة فيه أنه إذا قرأ القرآن استحق به ثوابا عظيما فإن لم يأت بالاستعاذة وقعت الوسوسة في قلبه وتلك الوسوسة تحبط ثواب القراءة أما إذا استعاذ بعد القراءة اندفعت الوساوس وبقي الثواب مصونا عن الإحباط»[30].

وهذا النوع من التأويل يبقي النص على ما هو عليه من حيث الترتيب فهو محاولة لإيجاد ما يدفع التساؤل الذي يثيره ظاهر النص لأنه ترتيب غير مطابق للواقع. فهو تأويل توفيقي بين ظاهر النص والواقعية.

وقد يلجأ المتلقي إلى احتمال الحذف في النص ليبقى النص محافظا على ترتيبه ولهذا قال الرازي: «... إن الاستعاذة مقدمة على القراءة وقالوا: معنى الآية إذا أردت أن تقرأ القرآن فاستعذ وليس معناه استعذ بعد القراءة ومثله: إذا أكلت فقل باسم الله، وإذا سافرت فتأهب...»[31].

وما يلاحظ في الآية أن الفاء هي فاء الجواب الرابطة بين الشرط وجزائه وهي غير فاء العطف إلا أن كليهما يقوم بوظيفة الربط بين الشرط والجواب ووظيفة الترتيب والتعقيب. ويعد هذا دلالة على خروج حروف المعاني عما وضعت له أصلا.

وهذا خرق لمعيارية الترتيب بين الشرط وجزائه واعتمد هذا الخرق على الطريقة الشرعية والعقلية والتي تعني أن تكون الاستعاذة قبل البدء في القراءة. ولعله من الواضح أن فهم الجزاء لاحقا للشرط في الزمان مهم في بعض الآيات لأنه تقوم عليه أصول تشريعية، ويفهم من هذا أن الأصل في الفاء الواقعة في جواب الشرط أن تفيد الترتيب في الزمان إلا إذا قامت في السياق قرينة تفيد غير الترتيب وعليه فإنني أقول: إن الترتيب في هذه الفاء ظاهرة سياقية، أي أن السياق هو الذي يحدد دلالتها على هذا المعنى أو ذاك فدلالتها كدلالة اللفظ المعجمي تماما.

وقال تمام حسان: «وإذا كان النحو هو نظام العلاقات في السياق فمجال النظر في الزمن النحوي هو السياق وليس الصيغة المنعزلة...لأن معنى الزمن النحوي يختلف عن معنى الزمن الصرفي...وإن الزمن النحوي وظيفة السياق تحددها الضمائم والقرائن»[32].

قد يكون عدم الترتيب في الصناعة النحوية مثيرا كما في الآية السابقة، لأنه عندما يتعارض مع قرينة عقلية أو شرعية فسيكون ملفتا للنظر داعيا إلى التأمل مؤديا إلى التأويل، وقد لايكون هذا التأويل ملفتا من الناحية الصناعية، وإنما يبقى التساؤل للقارئ لماذا؟ كان كذا و لم هكذا؟ ومن ذلك-مثلا- قوله تعالى: ﴿ **وَالسَّارِقُ وَالسَّارِقَةُ فَاقْطَعُوا أَيْدِيَهُمَا جَزَاءً بِمَا كَسَبَا نَكَالًا مِنَ اللَّهِ وَاللَّهُ عَزِيزٌ حَكِيمٌ** ... الآية ﴾[33]، فقد قدم الذكر للكثرة، لأن تقديم السارق على السارقة يدل على أن الذكر أجرأ عليها من الأنثى ومنه إذا اتهم ذكر وأنثى في سرقة و لم توجد الأدلة التي تثبت التهمة على أحدهما، كان هذا التقديم دليل يستأنس به على اتهام الذكر وتبرئة الأنثى.

والدليل على ذلك أن ما قد يراه بعضهم تأويلا قريبا قد يبدو للبعض الآخر تأويلا بعيدا، والسياق هو الذي يرجح أحدهما على الآخر، وأن الذوق الفقهي يلعب دوره الهام في الحكم على التأويل بكونه قريبا أو بعيدا.

«ولكن المحور لايخرج عن دائرة اللغة ولو باحتمال. كما لا يبتعد عن حدود الشريعة في مبادئها ومقاصدها، ولو كان في ذلك الكلفة في بعض الأحيان...»[34].

ويقوم التأويل حسب المقتبس السابق على دائرتين الدائرة اللغوية والأصول الشرعية إلا أن هذه الأصول الشرعية لا تخرج هي الأخرى عن الدائرة اللغوية بل هي مرتكزها والأساس الذي تعتمد وإذا كانت الدلالة اللفظية أو التركيبية، لا تفيد اليقين كما قيل: «...الدليل اللفظي لايفيد اليقين لأنه مبني على نقل اللغة والنحو والصرف وعدم الاشتراك والمجاز والإضمار والنقل أي يكون منقولا من الموضوع له إلى معنى آخر...»[35].

وإذا كانت الدلالة اللغوية لا تفيد اليقين انعدمت فائدة الخطاب الذي نزل به القرآن، ولكن دلالتها ظنية على التوقيت حتى توجد الأدلة التي تنقلها إلى اليقين أو إلى أحد الاحتمالين.

4 – دور القارئ في ترشيد الدلالة الافتراضية:

وما يقتضيه السياق هو تلك التخريجات الدلالية التي تلح عليها ما يحتمله المتدبر لكتاب الله من فهم لا يخرج النص عن المعنى الذي يريده القرآن الكريم وضبط معناه فقد قال الله تعالى: ﴿... **فَمَنْ تَبِعَ هُدَايَ فَلَا خَوْفٌ عَلَيْهِمْ وَلَا هُمْ يَحْزَنُونَ**﴾[36]. «... إن الرفع والتنوين في كلمة (خوف) أوجه من البناء، وذلك أن اسم (لا) النافية للجنس يبنى على الفتح وتدل في هذه الحالة على نفي جنس اسمها إطلاقا أو على معنى العموم في النفي، كقوله «لارجل في الدّار» نفيت وجود جنس الخوف كله على العموم بل المراد نفيه عنهم في الآخرة فحسب، كذلك كان إعراب (خوف) أليق في المعنى من بنائها»[37].

وبحركة الرفع والإعراب ينفي عنهم الخوف في الدنيا وفي الآخرة، وأما النصب فيكون نفي الخوف عنهم في الآخرة فحسب، ولذلك كان ترجيح الحركة الدالة على العموم أولى.

وقال أبو حيان: »الظاهر عموم الخوف والحزن عنهم لكن يختص ذلك بما بعد الدنيا، لأنه قد يلحق المؤمن الخوف والحزن في الدنيا فلا يمكن الحمل على العموم»[38].

إن الحركة الإعرابية لا تكفي وحدها، بل قد يضاف الواقع الاجتماعي أو السياق الاجتماعي وهذا ما اعتمد عليه أبو حيان في تأويله، ولكن الله سبحانه وتعالى لا يقيم للدنيا اعتبارا مقارنة بالدار الآخرة، وهذه قيمة عقائدية يجب مراعاتها أثناء دلالة القرينة على المعنى.

وهناك اعتبارات نفسية يمكن أن تتدخل في تحديد الدلالة وهي أن المؤمن لا يحزن على مصائب الدنيا فيعيش مطمئن البال لأنه موقن أن الدنيا مرحلة عابرة ولا تستحق للإنسان الذي يؤمن بلقاء ربه، ويعرف ماذا أعد الله لعباده فلا يحزن على الدنيا، وهذا جانب عاطفي له دوره في ترجيح المعنى،

وقد تستبدل كلمة بكلمة أخرى للغرض نفسه أو يقدر لها تقديرًا، وقد يغير الأصل في إعراب الكلمة لتعرب إعرابا لم يوضع له في القواعد المعيارية قياسا على نظرية التوسع والمجاز تمثل له بقوله تعالى: ﴿ وَاتَّقُوا يَوْمًا لَا تَجْزِي نَفْسٌ عَنْ نَفْسٍ شَيْئًا وَلَا يُقْبَلُ مِنْهَا شَفَاعَةٌ وَلَا يُؤْخَذُ مِنْهَا عَدْلٌ وَلَا هُمْ يُنْصَرُونَ ﴾(39). قال ابن الأنباري (ت 577هـ): «يوماً منصوب لأنه مفعول به (اتقُوا) لا على الظرف لأنه كان يوجب تكليفهم يوم القيامة، وليس المعنى كذلك، وإنما المعنى؛ واتقوا عذاب يوم فحُذف المضاف، وأُقيمَ المضاف إليه مقامه»(40).

نلاحظ توجيه المعاني الدينية والعقائدية لإعراب الكلمة، فلا تعرب يوما ظرفا لأن ذلك يقتضي أن يكون الإنسان مكلفا بعد الموت وذلك لايجوز من حيث دلالة العقائد فعقيدة المتلقي لها أثرها في تأويل الألفاظ. وهذا يسمى «ترخصا» في الدلالة ولا يكون ذلك إلا في ظل تضافر القرائن بمعنى أن الوظيفة النحوية الواحدة لابد أن تتضافر على بيانها عدة قرائن، هذا إذا كانت على استعمالها فكيف إذا خرجت عما وضعت له.

المورفيم لايقابل الحركة أو الضمائر أو غيرها من العلامات الدالة على المعنى وإنما يضاف إليه حروف الجر والعطف وغيرها حيث نجد تغايرا في المعنى من حرف إلى حرف آخر كما هو الحال في الحركات فلو قلنا: هذا لك وهذا منك وهذا عليك وهذا فيك، فإننا نجد أن الدلالة تتغير من حرف إلى حرف. ويعني هذا أن ينطبق عليها مصطلح المورفيمات، ولها أثرها الواضح في تأويل نصوص القرآن الكريم، وقد تؤدي إلى الاختلاف في الحكم.

وتعرض القدماء إلى هذه الظاهرة اللغوية خاصة علماء الأصول وعلماء الكلام وناقشوا وظائفها الدلالية كقواعد نحوية ودلالات لغوية على الأحكام الفقهية والعقائدية وتعامل هذه الآليات معاملة اللفظ في الجملة من حيث الدلالة على المعاني فهي كاللفظ تدل مرة على الحقيقة ومرة على المجاز حسب مقتضيات السياق.

والأصل في معرفة دلالة هذه الحروف، هو التأمل في الكلام والأصل من الكتاب والسنة والرجوع إلى الأصول، وذكر السيوطي هذه الحروف تحت عنوان:» في معرفة معاني الأدوات التي يحتاج إليها المفسر، وأعني بالأدوات الحروف وما شاكلها من الأسماء والأفعال والظروف«(41).

ثم ذكر أهمية هذه الأدوات في تحديدها لدلالة الجملة فقال:» أعلم أن معرفة ذلك من المهمات المطلوبة لاختلاف مواقعها ولهذا يختلف الكلام والاستنباط بحسبها«(42).

قد تؤدي دلالة الحرف في النص إلى الاختلاف في الحكم، من ذلك قوله تعالى: ﴿ **وَلْتَكُن مِّنكُمْ أُمَّةٌ يَدْعُونَ إِلَى الْخَيْرِ وَيَأْمُرُونَ بِالْمَعْرُوفِ وَيَنْهَوْنَ عَنِ الْمُنكَرِ وَأُولَئِكَ هُمُ الْمُفْلِحُونَ** ﴾(43)، فقوله تعالى: «منكم» فيه حرف جر «من» وقد احتملت دلالتين: إما التبيين أو للتبعيض، وكلاهما تحتاج إلى أدلة للترجيح، فقال الزمخشري: «من للتبعيض لأن الأمر بالمعروف والنهي عن المنكر من فروض الكفايات، ولأنه لا يصلح له إلا من علم المعروف والمنكر، وعلم كيف يرتب الأمر في إقامته وكيف يباشر، فإن الجاهل ربما نهى عن معروف وأمر بمنكر..»(44).

وجهت دلالة المورفيم عن طريق القرينة العقلية والشرعية، وهما في الدلالة أقوى من الآلة اللغوية ومن ذلك ما قاله الرازي(45): «إن (من) ههنا ليست للتبغيض لدليلين (الأول): إن الله تعالى أوجب الأمر بالمعروف والنهي عن المنكر على كل الأمة في قوله تعالى: ﴿ **كُنتُمْ خَيْرَ أُمَّةٍ أُخْرِجَتْ لِلنَّاسِ تَأْمُرُونَ بِالْمَعْرُوفِ وَتَنْهَوْنَ عَنِ الْمُنكَرِ** ... الآية ﴾(46)، و(الثاني): هو أنه لامكلف إلا ويجب عليه أن يأمر بالمعروف وينهي عن المنكر، حيث يجب عليه أن يدفع الضرر عن النفس، ومن هذا قوله تعالى: ﴿... **فَاجْتَنِبُوا الرِّجْسَ مِنَ الْأَوْثَانِ**... الآية﴾(47). وكقولهم: «إن لفلان من أولاده جندا وللأمير عسكرا يريد بذلك جميع أولاده وغلمانه لا بعضهم، وهناك من يرى دلالتها على المعنيين فإن الأمر

بالمعروف والنهي عن المنكر وإن كان واجبا على الكل،إلا أنه متى قام به قوم سقط التكليف على الباقين»[48].

وذكر الرازي دلالتها على التبعيض فقال:» إن فائدة كلمة (من) هي أن في القوم من لايقدر على الدعوة ولا على الأمر بالمعروف والنهي عن المنكر مثل النساء والمرضى والعاجزين»[49].

ويضاف إلى ما ذهب إليه الرازي بعض المرجّحات الشَّرعية والعقلية لدلالتها على التبعيض ومنها، أن التكليف مهمة العلماء لأن الأمر والنهي مشروطان بالعلم والحكمة ولاريب أن العلماء هم بعض الأئمة وتتوفر فيهم هذه الشروط ويعني هذا أنه اختلف في دلالتها في بعض النصوص وهي تعامل معاملة اللف في دلالته على المعنى وهي متأثرة بالسياق الذي ترد فيه إلا أن ذلك قد يختلف في دلالته يحسب ما يكتنفه من القرائن علاوة على ثقافة وفكر المتلقي.

وجدنا أبا زكرياء الأنصاري يقول في قوله تعالى: ﴿ وَعَدَ اللَّهُ الَّذِينَ آمَنُوا وَعَمِلُوا الصَّالِحَاتِ مِنْهُمْ مَغْفِرَةً ... الآية ﴾[50] قال « (منهم) أي من الذين مع محمد -صلى الله عليه وسلم- الصحابة بمغفرة وأجرا عظيما، فـ (من) هنا لبيان الجنس...لا للتبعيض لأن الصحابة كلهم موصوف بالإيمان والعمل الصالح»[51].

فلماذا قال: «إن، (من) هنا لبيان الجنس لا للتبعيض أو هذا حتى لا يطعن طاعن في أحد الصحابة أو بعضهم ليخرجهم من ذلك الفضل والإكرام العظيم، وهكذا يغلق الباب على المتأولين بهذا التأويل فهو رد بما حدث وبما قد يحدث.

ويشبه ذلك قوله تعالى: ﴿ الَّذِينَ اسْتَجَابُوا لِلَّهِ وَالرَّسُولِ مِنْ بَعْدِ مَا أَصَابَهُمُ الْقَرْحُ لِلَّذِينَ أَحْسَنُوا مِنْهُمْ وَاتَّقَوْا أَجْرٌ عَظِيمٌ ﴾[52]، قال الرازي: «(من) في قوله

تعالى: «الذين أحسنوا منهم، للتبين لأن الذين استجابوا لله والرسول واتقوا كلهم لا بعضهم»[53].

وكلما حاولنا أن نفهم معنى في نص محتمل الدلالة وجدنا أنفسنا مضطرين إلى ما يسمى: انضمام القرينة التي تجعلنا نفهم معنى قصده المتكلم أو صاحب الشرع وهذه القرينة قد تكون مصاحبة للنص أو خارجة عنه. ونتعامل مع هذه الحروف «كمورفيمات» حسب مصطلح المحدثين وما تتركه من أثر على معنى الكلام.



الهوامش

(1) هو سحيم عبد بني الحسحاس أدرك النبي - صلى الله عليه وسلم - وقد تمثل الشيب من شعره... قتل في حدود 40هـ، ولكنهم أطبقوا على أن مقتله كان في خلافة عثمان أي قبل (35هـ)، التبصرة في أصول الفقه الشيرازي، ص: 232، هامش.

(2) التبصرة في أصول الفقه، الشيرازي، شرح وتحقيق: حسن هيتو، دار الفكر، دمشق - بيروت - سنة 1980م، ص: 230.

(3) التبصرة في أصول الفقه، الشيرازي، ص: 232 هامش.

(4) إستراتيجية التأويل الدلالي عند المعتزلة، هيثم سرحان، دار الحوار، الطبعة الأولى، سنة 2003م، سوريا، ص: 19.

(5) المرجع نفسه، ص: 24.

(6) إستراتيجية التأويل الدلالي عند المعتزلة، هيثم سرحان، ص: 20.

(7) البلاغة القرآنية، المختار من الاتقان ومعترك الأقران السيوطي، ص: 85.

(8) البلاغة القرآنية، السيوطي، تهذيب وتحقيق البلاغة القرآنية، السيوطي، تهذيب وتحقيق السيد الجميلي دار المعرفة، (بدون طبعة)، سنة 1413هـ/1993م، ص: 97.

(9) دلائل الإعجاز، الجرجاني، ص: 112.

(10) النساء: 01.

(11) الفجر : 22.

(12) أساس التقديس في علم الكلام، الرازي، ص: 83.

(13) المصدر نفسه، ص: 83.

(14) الأنعام: 76.

(15) الانعام:83.

(16) أساس التقديس ، الرازي، ص: 86.

(17) أساس التقديس ، الرازي ، ص: 86.

(18) البقرة: 210.

(19) المجادلة: 20.



(20) أساس التقديس، الرازي، ص: 85..

(21) القيامة : 22، 23.

(22) التفسير الكبير، للرازي، ج 268/8.

(23) البيان في غريب إعراب القرآن، أبو البركات ابن الأنباري، ج 477/2.

(24) التفسير الكبير، للرازي، ج 165/8.

(25) فتح الرحمن لكشف ما يلتبس في القرآن، أبو زكريا الأنصاري، ص: 590.

(26) علم الدلالة والمعجم، د. عبدالقادر أبو شريفة ، ص: 39 .

(27) المائدة: 06.

(28) النهر المار من البحر المحيط، لإمام أبو حيان الأندلسي تحقيق خمر الأشقر، دار الجيل بيروت لبنان، ج 204/2.

(29) النحل : 98.

(30)التفسير الكبير الرازي، الإمام فخر الدين محمد بن عمر التميمي البكرى. دار النشر بيروت 1398هـ/ 1978م، ط 2، ج 352/5.

(31) التفسير الكبير الرازي، الإمام فخر الدين محمد بن عمر التميمي البكرى . دار النشر بيروت 1398هـ/ 1978م، ط 2 ، ج 352 5/.

(32) اللغة العربية معناها ومبناها. الدكتور تمام حسان، عالم الكتب الطبعة الثالثة سنة 1998م، ص: 242.

(33) المائدة : 38.

(34) تفسير النصوص في الفقه الإسلامي، أديب صالح، المكتب الإسلامي، الطبعة الثالثة، سنة: (1404هـ/1984م)، ج 431/1.

(35) شرح التلويح على التوضيح لمتن التنقيح في أصول الفقه، سعد الدين مسعود بن عمر التفتزاني الشافعي ضبط وتخريج، الشيخ زكرياء عميرات، دار الكتب العلمية، بيروت-لبنان، الطبعة الأولى، سنة(1416هـ/1996م)، ج 240/1.

(36) البقرة : 38.

(37) ظاهرة الإعراب في النحو العربي وتطبيقاتها في القرآن الكريم، أحمد سليمان ياقوت، ديوان المطبوعات الجامعية بالجزائر، الطبعة الأولى، سنة (1401هـ- 1981م)، ص: 248.

(38) النهر المار من البحر المحيط، أبو حيان، ج 110/1.

(39) البقرة: 48.

(40) البيان في غريب إعراب القرآن، أبو البركات ابن الأنباري، ج 80/1.

(41) الإتقان في علوم القرآن، السيوطي، المكتبة الثقافية، بيروت لبنان، ج 145/1.

(42) المصدر نفسه، ج 145/1.

(43) آل عمران : 104.

(44) الكشاف، الزمخشري، ج 1/ 452.

(45) تفسير الرازي، ج 19/3.

(46) آل عمران: 110.

(47) الحج:30.

(48) التفسير الكبير، للرازي، ج 19/3.

(49) المصدر نفسه، ج 19/3.

(50) الفتح: 29.

(51) فتح الرحمن بكشف ما يلتبس من القرآن، أبو زكرياء الأنصاري، حققه وعلق عليه محمد علي الصابوني دار القرآن الكريم، بيروت لبنان، الطبعة الأولى، سنة 1403هـ/1983م، ص:526.

(52) آل عمران: 172.

(53) التفسير الكبير، الرازي، ج 99/3.

قائمة المصادر والمراجع

(1) الإتقان في علوم القرآن، السيوطي، المكتبة الثقافية، بيروت لبنان، ج 1. أساس التقديس في علم الكلام ، الرازي فخر الدين ، مطبعة كردستان العلمية بمصر الطبعة الأولى، سنة 1328هـ/ 1993م.

(2) إستراتيجية التأويل الدلالي عند المعتزلة، هيثم سرحان، دار الحوار، الطبعة الأولى، سنة 2003م، سوريا.

(3) البلاغة القرآنية المختارة من الإتقان ومعترك الأقران، السيوطي، تهذيب وتحقيق السيد الجميلي، مؤسسة مختار للنشر وتوزيع الكتاب، دار المعرفة، (بدون طبعة)، سنة 1413هـ/1993م.

(4) البلاغة القرآنية، السيوطي، تهذيب وتحقيق البلاغة القرآنية، السيوطي، تهذيب وتحقيق السيد الجميلي دار المعرفة، (بدون طبعة) ، سنة 1413هـ/1993م.

(5) البيان في إعراب غريب القرآن ، أبو البركات بن الانباري، تحقيق طه عبد الحميد طه، مراجعة مصطفى السقا، الهيئة المصرية العامة للتأليف و النشر سنة 1320هـ/ 1970 م.

(6) التبصرة في أصول الفقه، الشيرازي، شرح وتحقيق: حسن هيتو، دار الفكر، دمشق – بيروت – سنة 1980م.

(7) التفسير الكبير الرازي، الإمام فخر الدين محمد بن عمر التميمي البكري. دار النشر ، بيروت 1398هـ 1978 م، ط 2 ، ج 5.

(8) تفسير النصوص في الفقه الإسلامي، أديب صالح، المكتب الإسلامي، الطبعة الثالثة، سنة: (1404هـ/1984م)، ج 1.

(9) دلائل الإعجاز في علم البيان، عبدالقاهر الجرجاني، تصحيح وتعليق محمد رشيد رضا، دار الكتب العلمية، بيروت – لبنان، (بدون تاريخ).

(10) شرح التلويح على التوضيح لمتن التنقيح في أصول الفقه، سعد الدين مسعود بن عمر التفتزاني الشافعي ضبط وتخريج، الشيخ زكرياء عميرات، دار الكتب العلمية، بيروت – لبنان، الطبعة الأولى، سنة (1416هـ/1996م)، ج 1.

(11) ظاهرة الإعراب في النحو العربي وتطبيقاتها في القرآن الكريم، أحمد سليمان ياقوت، ديوان المطبوعات الجامعية بالجزائر، الطبعة الأولى، سنة (1401هـ/ 1981م) .

(12) علم الدلالة و المعجم، عبدالقادر أبوريشة، دار الفكر للنشر والتوزيع، سنة 1989م.

(13) فتح الرحمن بكشف ما يلتبس في القرآن أبو يحي زكرياء الأنصاري تعليق و تحقيق الشيخ علي الصابوني ، دار القرآن الكريم، بيروت الطبعة الأولى سنة (1403هـ/1984م).

(14) فتح الرحمن بكشف ما يلتبس من القرآن، أبو زكرياء الأنصاري، حققه وعلق عليه محمد علي الصابوني دار القرآن الكريم، بيروت لبنان، الطبعة الأولى، سنة (1403هـ/1983م).

(15) الكشاف عن حقائق التنزيل وعيون الأقاويل في وجوه التأويل، أبي القاسم جار الله محمود بن عمر الزمخشري الخوارزمي، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع سنة (1399هـ/1979م).

(16) اللغة العربية معناها ومبناها. الدكتور تمام حسان، عالم الكتب الطبعة الثالثة سنة 1998م.
النهر المار من البحر المحيط، لإمام أبو حيان الأندلسي تحقيق خمر الأشقر، دار الجيل بيروت لبنان، ج 2.





رأي جديد في الفرزدق

محمد رجب البيومي(*)

تختلف مقاييس النقد من عصر إلى عصر باختلاف الثقافة وتبادل الأذواق فما قد يعد نمطاً رائعاً في بابه قد تميل به الموازين المستحدثة في عصر لاحق فتزحزحه كثيراً عن مكانه، وإن كنا نرى فنوناً من القول الجيد لا ينال تغير الزمن واختلاف الثقافة والأذواق من روعتها الآخذة فلأنها صدرت عن فطرة صحيحة لم تنحرف بها النزوات الطارئة عن السنن الرفيع، ولقد كان شعر الفرزدق ونظرائه مضرب المثل في الروعة والجمال في عصره، فكان شعراء النقائض أصحاب الجهارة العالية بين معاصريهم، وجعل شيوخ اللغة والأدب من بعد ذلك يعدونهم في الصف الأول من أعيان القريض، فأخذت كتب الرواية والشعر تفيض بما يثبت أقدام الفرزدق وجرير والأخطل على أرض صلبة مكينة! ولكننا نقرأ اليوم تراث هؤلاء فلا نهشُّ لأكثره ونميل عنه إلى غيره من معاصريهم، إذ إن أمثال جميل بن معمر وكثير عزة والكميت هم أقرب كثيراً إلى عواطفنا ممن تصدروا لزعامة الشعر الأموي، وسارت بذكرهم الركبان.

(*) باحث وأكاديمي مصري.

إن قارئ الشعر المعاصر يتطلب من الشاعر أن يفسح أماد شعوره، وأن يعبر له عما يدق من الأحاسيس النابضة في شعاب النفس، كما يقع من نفسه أطيب موقع حين يراه يعمق من نظرته، ويضيف إلى رصيده الذاتي من ألوان المشاعر وضروب الانفعالات ما يكشف به عن ألطف الهواجس في الحنايا والضلوع؟ وشاعر كالفرزدق لا يرفد قارئه بما يشبع جوعه الوجداني، أو يعلو بنظرته الإنسانية، لأغلال قيدت قدميه ورمت به في مستنقع بغيض من التكبر والفحش والوقيعة والهجاء، وقد يظن ظان أننانكلف الفرزدق شططاً حين نطلب منه ما ليس في طوقه،ولكننا نرى لدى بعض معاصريه ممن أشرناإليهم ما يروي ظمأ المتعطش إلى الري من أصفى الينابيع الشعرية؟ فتجزم أن القول بزعامة شعراء النقائض قد اهتز اهتزازاً عصف ببنيانه أوكاد!

فمن المعرة أن تحتفل بقوم يتقاذفون بالأوضار ويتمرغون في الأوحال ونترك جوارهم شعراء مجيدين عزفوا على أوتار صادقة وتسمعوا إلى هواتف الوجدان تسمع من يصطلي بالتجربة ويتحرق بالسعير، فأتوا بما يملأ القارئ نشوة وطرباً حين يرى نبضات الخوالج وهمسات الهواجس تفصح عن نفسها في شعر رقيق، ولانريد هنا أن يجمح بنا القلم إلى غير الفرزدق.

فلنعد إليه متمهلين، يقول القدماء من شيوخ الأدب إن الفرزدق قد حفظ ثلث الغريب في اللغة وأنه سجل تاريخ القبائل بحيث صار شعره ديواناً لأكثر مفاخر الجاهلية ومثالبها! وذلك ما يجعله صاحب الصدارة بين معاصريه، وقد يقبل هذا القول لو كنا نعدّ رسالة الشاعر الأولى هي تقييد الغريب وتدوين أخبار القبائل والحروب! ولكننا نعلم أن رجال المعاجم من اللغويين قد تكفلوا بالغريب إلى حد لا يستطيعه أقدر الشعراء كما أن المؤرخين قد دونوا الأخبار والأحداث تدويناً لا يبلغه شاعر في ديوان! ونحن نعد اليوم رسالة الشاعر بعيداً عن الغريب وأبناء القبائل دون نزاع!

وكنت أظن أن مقياس شيوخنا القدماء قد وقف عند عصورهم الماضية

دون أن يجد التحبيذ من المعاصرين،ولكن رأيت باحثاً فاضلاً يضع كتاباً عن الفرزدق فيقول فيه:

«وأما تمثيله العربية في فصاحتها وشواردها وتاريخ العرب في مناقبهم وشمائلهم حتى قيل لولا شعر الفرزدق لذهب ثلث العربية وقيل لولا شعر الفرزدق لذهب نصف أخبار الناس، فذلك لكثرة مفرداته وصحة تراكيبه وجزالة أسلوبه، واشتمال شعره على الغريب وأوجه التعابير الفصيحة، ووفرة ما تضمنه فخره وهجاؤه ومدحه من أخبار العرب وأيامهم ومفاخرها ومثالب من يهجوهم في الجاهلية والإسلام، خذ مثلاً لذلك نقيضة من نقائضه مع جرير وتجد فيها من صحة اللغة وفصاحة الأسلوب وجزالة التركيب ورصانة القافية وعراقة العربية مع شيء من الغريب كما تجد كثيراً من أخبار العرب في الجاهلية والإسلام، فلو جمع باحث مفردات الفرزدق التي استعملها في شعره لكادت تكون معجماً، ولو توفر على ترتيب ما فيه من الأخبار والحوادث والمفاخر والمغازي والعادات والأساطير والخرافات لجمع تاريخاً لحوادث الجاهلية وحياتها الاجتماعية».

هذا بعض ما قاله الباحث الجليل الأستاذ خليل مردم في كتاب له عن الفرزدق وهو صدى لما يردده الشيوخ عن الفرزدق ولعلنا نعرف أن رؤبة بن العجاج وغيره من الرجازين كانوا أكثر غريباً من الفرزدق، وقد أمدوا المعاجم بأكثر مما أمدّ فهل يقفون معه لدى القوم في مستوى واحد إذا كان الغريب لديهم فضيلة أولى للملهمين؟ أما أن يكون شعر الفرزدق تاريخاً لحوادث العرب في الجاهلية والإسلام كما قال الباحث الفاضل فهذا ما نعجب له، لأن الفرزدق يشير إلى يوم ما من أيام العرب مجرد إشارة أو يلم بموقعة ما إلماماً لا يتجاوز البيت ثم يتركها إلى غيرها دون إيضاح! فهل يكون هذا المرور الطائر تدويناً للتاريخ العربي وهو لا يزيد عن عنوان يوضع على رأس موضوع لم يكتب! إن شرّاح النقائض من أمثال أبي عبيدة بن معمر المثنى هم الذين كتبوا

تاريخ القبائل والأحداث، ولو اقتصر الباحثون على ما قاله الفرزدق ما وجدوا شيئاً يقال، ولنا أن نضرب المثل بقصيدة البوصيري الشهيرة في مدح الرسول صلى الله عليه وسلم «أمن تذكر جيران بذي سلم» حيث ألمت بأسماء بدر وأحد وحنين، كما ألم الفرزدق ببعض أيام العرب، أفندعي أن البوصيري قد حفظ تاريخ الغزوات النبوية إذ أشار إلى أسمائها، أم أن مفسري القرآن ومؤرخي السير وكتاب التاريخ هم الذين حفظوا هذه الوقائع كما حفظ أيام العرب أمثال أبي عبيدة من الإخباريين، أظن الأمر من الوضوح بحيث لا يحتاج إلى مزيد.

نحن نعرف أن الأدب الحي صورة النفس الحية ذات النوافذ المتسعة التي تفيض بالأنس والبشاشة على ما حولها، وقد ترزق الشاعرية نفوس مظلمة تموج بالحقد والكراهية وتفيض بالتعاسة والأنانية على الناس ولكن البون بعيد بين إنتاج وإنتاج، فآثار النفس الأولى تكون سلوى الحزين وأنس الموحش لا تسأم على التكرار، ولا ينطفئ بريقها بالمراجعة والمعاودة، وآثار الثانية قد تجد من يعجب بها إعجاب العقل الدارس، للإبداع في رسم صورة أو إحياء مشهد ولكن هذا الإعجاب العقلي وحده يوصد دونها جوانب الإحساس فلا يعود إليها القارئ يُنشد في أفيائها روضة غناء حين يكربه هم أو يظلم في عينه بطريق، قد تكون أهاجي ابن الرومي رائعة من الناحية الفنية، ولكن هل تقرأ بنشوة وإحساس وتعاود بلذة وشغف كما يُقرأ بكاؤه للشباب ورثاؤه لمن يعشق من الغانيات، وبيْن أهاجي ابن الرومي وأهاجي الفرزدق من الناحية الفنية بون شاسع يلزمك أن تقطع المسافة بين السطح البارز والغور العميق لتصل ما بين الشاعرين ومع ذلك ليست وحدها مدعاة نبوغه ودليل شاعريته، وإنما نال ابن الرومي الحظوة لدى القراء بما هتف به في غير هذا المضمار دون نزاع، فهل نال الحظوة الفرزدق بما هتف به في غير النقائض؟ إن نفسه الضيقة وإحساسه الكز، وأنانيته الجافية كل ذلك قد وقف حائلاً منيعاً دون أن يرفد بعطاء مسماح!

أفنظلم الشاعر شيئاً إذا تحدثنا عن نفسه التي أمدته بعواطف شعره،وكانت صلتها بإنتاجه صلة البذرة بالثمرة إذ صدرت عنها في أصل التكوين، وأخذت تنموو تشب لتعطي في النهاية صوراً متعددة منها! لقد نشأ الفرزدق في ظل والد أريحي يتغنى بالكرم والسماحة ويفتخر بإطعام الناس في أوقات الشدة وعند كَلَبُ السنين، وقد انتشى الشاعر انتشاء المباهاة والأريحية لما لمس من مكانة والده، وأخذ يتمدح بذكره تمدحاً جعل سليمان بن عبدالملك يشيح عنه، ويبعده من مجلسه في بعض أوقات نفوره، فهل دعاه هذا الاعتزاز بالوالد الكريم أن يحذو حذوه في إيثار مكرُمة حين تمتلئ يده بالمال؟ هل أورثه هذا السيد الماجد علواً في الهمة تدفعه إلى بعض الترفع والاعتلاء؟ إن مؤرخيه يذكرون أنه وفد على المدينة في بعض أوقات الجدب يستجدي الناس في غلظة ويتوعدهم بالهجاء الصارم، ولم يكن عند الناس ما يعين فاجتمعوا إلى والي المدينة إذ ذاك عمر بن عبدالعزيز وسألوه أن يعطي الشاعر ما يريد على أن يصده بعد ذلك عن المدينة كي لا يضجر القوم بالسؤال ثم يتعقبهم بالهجاء وقد نزل الوالي على مشيئة القوم فأعطى الشاعر ثم أمر من يسحبه إلى خارج المدينة كي لا يرهق القوم بما لا يستطيعون، ولو رزق الشاعر همامة والده لاستحيا أن يكون موضع التسول الملحاح في عام مقحط جديب! وإذا كان هذا التسول الملحاح بعض مصائب الشعراء في عهد الفرزدق! فليس الإلحاح فيه مما يجدر بإنسان يترفع على معاصريه بأريحية والده وسماحة كفه، هذا الترفع الذي جعله يصم سمعه عن كل مروءة تتاح بل إنه جاوز مروءة البذل والسماح إلى مروءة الإنصاف والتشجيع، لقد وفد إليه نصيب الشاعر الناشئ يسمعه شعره ليجد منه كلمة مشجعة فانقبض لمرآه لا لشيء سوى أن هذا العبد الناشئ لا يجوز له أن يلحق بركب الشعراء، ثم أخذ ينتقص إنتاجه على نحو قاتل مميت، حتى إذا مرت الأيام وأخذ نصيب مكانته بين الشعراء، عند الناس وفي بلاط الخلفاء لم يكتم الفرزدق إحساسه المتعجرف حين قال عنه:

وخير الشعر أشرفه رجالا وشر الشعر ما قال العبيد!

وتلك قضية أدبية لا يعضدها غيرذوي النعرة البغيضة ممن لا يقدرون عدل الله بين مخلوقيه ولا يرحبون أن يسعد بعض الناس بما يسعدون من حظوة وإقبال!

هذا الضن بالعطاء المادي يشي بظلمات دامسة تموج في نفس الفرزدق، وأشد منه دليلاً على جفاف طبعه ونضوب إحساسه هو موقفه من ابنة عمه النوَّار، فقد مات والداها وأصبحت في حاجة إلى وليّ أمر من أقربائها يتكلم بلسانها أمام الناس، وقد وفد عليها خاطب كفء يريد الاقتران بها، فلم تشأ - لحياء العذراء - أن تعلن فرحتها الطاغية بين اللدات فاعتصمت بالسكوت، وقالت إن الفرزدق ابن عمي وهو ولي أمري وسيصدر رأيه في الرفض أو القبول معتقدة أن الشاعر سيبادر بالرجوع إليها لينطق عن وجدانها ويصدر عن أمرها، ولكن الشاعر جمع الناس ليعلن إليهم أن النوار قد فوضت إليه أمرها وأنه اختارها زوجة له!! أية مهزلة تلك؟ وأية مصيبة وقعت على رأس النوَّار حين علمت ذلك؟ لقد خرجت ثائرة مغضبة ناقمة تسب الفرزدق وتزدريه في ملأ من قومه! ولو كان لديه صبابة من الشعور الحي لتراجع عن موقفه، ولكنه تشدد وبالغ في إكراهها الغاصب حين اضطرها إلى الذهاب إلى زوجة عبدالله بن الزبير لتستعين بصاحب الأمر على ابن عمها الكريه، وذهب الشاعر من ناحيته إلى الأمير يمدحه ويترضاه ليقف معه في قضيته! وكانت مفاوضة طويلة اضطرت النوَّار إلى قبول الفرزدق مرغمة وعاشت معه وهو يعلم حقيقة إحساسها النافر منه دون أن يضيق بسلوكه الغاصب في أمرها، حتى أراحها الله بعد لأي ففارقت حياته وحياة الناس!

وإذا كان موقف الشاعر - أي شاعر - من المرأة مما يضيء جوانب سلوكه الشخصي، فإن موقف الشاعر من النوار بخاصة ومن الناس بعامة قد هبط بالفرزدق شعراً وشعوراً بحيث جعله مرمى النقد الصائب لدى المنصفين!

لقد ماتت النوار! فهل ذرف عليها دمعة تنبئ عن رحمة القربى إن لم تدل على مودة القرين؟ كلا لم يذرف الفرزدق على ابنة عمه وسيدة بيته دمعة تترقرق في بيت من الشعر، وقد يكون علمه الأكيد بشعورها المتضايق به أورثه قسوة وتجلداً على رحيلها المفاجئ! ولكن الأمر في ذلك ليس أمر النوار وحدها، بل أمر المرأة بعامة فقد ماتت زوجته حَدْراء فأظهر استخفافاً بمصيبتها وأفصح عن شعوره الغاضب في قوله:

يقولون زُرْ حدراء والترب دونها	وكيف بشيء وصله قد تقطعا
ولست وإن عزت على بزائر	تراباً على مرموسة قد تضعضعا
وأهون مفقود إذا الموت ناله	على المرء في أصحابه من تقنعا
يقول ابن خزير بكيت ولم تكن	على امرأة عيني إخال لتدمعا
وأهون رزء لامرئ غير عاجز	رزية مرتجِّ الروادف أفرعا!

فهذا قول جاف بغيض ينبئ عن شعور متبلد! إذ إن صاحب الإحساس الطبيعي يستنكر أن تكون المرأة زوجة أو أماً أو أختاً أو ابنة أهون مفقود، ويرى أن رزيتها ليست أهون الرزية لامرئ غيرها عاجز! ولم يكن هذا القول الجاف البغيض من الفرزدق تعبيراً وقتياً عن رأي عارض ولكنه دليل سلوك طبيعي يلتزمه الشاعر ويرتضيه، حتى كان من انتقاداته الصارخة لجرير أنه رثى زوجته! فقد عدّ الفرزدق ذلك نقيصة شائنة اقترفها خصمه العنيد، فهي إذن مما يصلح للمهاجاة والتعبير، ولم يتورع الرجل الجافي الغليظ أن يهجو زوجة جرير الراحلة دون موجب فيقول رداً على بكاء جرير:

كانت منافقة الحياة وموتها	خزيٌ علانيةٌ عليك وعار
فلئن بكيت على الأتان لقد بكى	جزعاً غداة فراقها الأعيار
تبكي على امرأة وعندك مثلها	قعساء ليس لها عليك خمار
وليكفينك فقد زوجتك التي	هلكت موقعة الظهور قصار
إن الزيارة في الحياة ولا أرى	ميتاً إذا دخل القبور يزار

والبيت الأخير يشير إلى مطلع قصيدة جرير:

لولا الحياء لهاجني استعبار ولزرت قبرك والحبيب يزار

فإذا كانت أهاجي هؤلاء قد وجدت سوقاً نافقة في عصرها لبعض الظروف الخاصة؟ فليت شعري هل انحط الذوق الإنساني في مجتمع الشاعر انحطاطاً جعله يقبل هذه الأبيات الشائهة تقال في هجاء امرأة راحلة لم تسلف ذنباً أو تأت بسيئة؟ أكبر الظن أن مجتمع الفرزدق – ساقطاً ما سقط – قد ثار على قصيدته تلك، وأنه إذا قبل أن يقول ذلك لنضوب قاحل في إحساسه فمازال الذوق الإنساني في شتى عصوره يأنف أن تُنتهك حرمات الموتى لا لشيء إلا لتلمس البراعة في الهجاء، وذكر ما يجوز وما لا يجوز من أسباب التنقص والملاحاة!

لقد كان من سنة الشعر في العصر الأموي أن ينحو منحى الجاهليين في افتتاح القصائد بالنسيب وفي هذا من الاعتراف بمكانة المرأة وجميل موقعها من النفوس ما لا يملك الفرزدق أن يخرج عنه فيما يقول، فقد افتتح بعض قصائده بالغزل، وقال عن المرأة كثيراً من القول، ولكن غزله المتردد في ديوانه ذا مقلة عمياء، فأنت تجدبه من النشاذ والشذوذ ما تلمسه في مثل قوله:

يا أخت ناجية بن سامة إنني أخشى عليك بنيّ إذ طلبوا دمي

لأن الذي ينحو منحى النسيب لا يقول لحبيبته أخشى عليك بنيّ إذ لو كان هذا المتصابي المتهالك ذا أبناء أشداء أقوياء كما يقول لا تيئسي منه فقد ودع شبابه منذ زمن بعيد فـأي شيء بعده يقربه للحسان وعلام ينص على ذلك من تلقاء نفسه في مقام التلهف والحنين! إن عمى الإحساس لا يكاد يترك الرجل في حديثه عن حواء، وقد فجر في ذلك فجوراً جعل المعجبين به أنفسهم من الكاتبين يضيقون بما سجل من فحش واندحر إليه من إسفاف وهذا الأستاذ خليل مردم صاحب المؤلف التحليلي عن الفرزدق يقول في كتابه عن الفرزدق.

«وغزل الفرزدق على ما فيه من جفاء أصدق ما قال من الشعر، فهو الذي يكشف عن طبع الفرزدق الجافي ونفسه الماجنة الشرهة إلى اللذة، وهو غزل شهواني غير عفيف، فيه فجور ومجون، وعاطفة الفرزدق فيه خشنة، وله غزل يقص فيه حوادثه الغرامية وقد يصف الحوار الذي يدور بين أشخاص تلك الحوادث ولاسيما النساء».

أما إن غزل الفرزدق من أصدق ما قال من الشعر فإن كان المراد بالصدق هو ما يدور في أطواء النفس مما يقرب من أحلام اليقظة ذات الشرود الهائم في دنيا الآمال والمطامح دون أن ينتقل إلى عالم الواقع الملموس أقول إن كان المراد بالصدق هو ما يدور في المخيلة من الوهم الخادع فإن غزل الفرزدق يعتبر صادقاً من هذه الناحية لأن خياله المريض أخذ يصور لنفسه أنه بطل غرامي كامرئ القيس يقتحم الخدور، وينتهز الفرص، ويتسلق الجدران! وما كان الفرزدق من ذلك في قليل أو كثير، ولكن إحساسه المؤلم بنفور المرأة عنه لبعض ألوان القصور الذاتي في قدرته ساقه إلى أن ينتقم منها فيما يؤلف من تخيلات وأوهام، وتلك حقيقة تناولها الدكتور محمد كامل حسين بالبسط والتشريح في العدد العاشر من مجلة مجمع اللغة العربية، إذ أعلن الطبيب الأديب عن مرض الفرزدق وأثره في ادعاء هذه الغزوات الباسلة، والحق أن الفرزدق قد قسا على نفسه قسوة عنيفة – دون أن يشعر – حين افترى من الأكاذيب ما صدقه بعض الكاتبين فحكم على غزله بالصدق، وقد يكون الشاعر ممن انحدر في بعض العلاقات الشائنة مع بعض الساقطات ولكنه مع ذلك ليس البطل المعلم الذي يتحدث عن نفسه فيقول:

هما دلّتاني من ثمانين قامة	كما انقض بازآقتم الريش كاسرُه
فلما استوت رجلاي في الأرض قالتا	أحي فيرجى أم قتيل نحاذره
فقلت ارفعا الأسباب لا يشعروا بنا	وأفلتّ في أعجاز ليل أبادره
أحاذر بوّابين قد وكلا بنا	وأسود من ساج تصر مسامره

وقد خدع ذلك غريمه جريراً فقال في هجائه:

لقد ولدت أم الفرزدق فاجراً ... فجاءت بوزواز قصير القوادم

يوصّل حبليه إذا جن ليله ... ليرقى إلى جاراته بالسلالم

تدليت تزني من ثمانين قامة ... وقصرت عن باع العلا والمكارم

هو الرجس يا أهل المدينة فاحذروا ... مداخل رجس بالخبيثات عالم

لقد كان إخراج الفرزدق عنكمو ... طهور المابين المصليّ وواقم

ولو علم جرير أن الأمر ادعاء متوهم لسلك في هجائه مسلكاً آخر، فذكر أنه يقول ما يتمنى وأن أسباب قصوره الذاتي تعوقه أن يكون صاحب غزوات وأحداث! وهذا أوجع للفرزدق وأنكى، لأنه يرى الاشتهار بالفجور مما يُمدح في مجتمع يرحب بأمثال هذه السقطات، أما الوقوف على حقيقة قصوره، فتلك التي تهدد الشاعر بالويلات، على أن هذه الأبيات تحمل وثيقة تلفيقها واختراعها، إذ الفرزدق قد اشتهر في ملته بالجبن الخائر، والضعف الطائر الشعاع، ومثله في تهيبه وإحجامه لا يجرؤ على مجازفة شجاعة يتدلى بها من ثمانين قامة، قد يتاح ذلك لشاب جسور مقدام، أما الفرزدق الرعديد فقد كان في أحلام يقظة حين سجل مغامراته الزائفة، وقد دوّى حديثها في القوم لأنها تقيدت في أمراس ثقيلة من القوافي والأوزان، فهي إذن مما يتتبعه الرواة.

وإذاكان الغريب المجلجل إحدى مميزات الشاعر لدى سدنة اللغة والأدب في القديم، فإن هذه الميزة المفضلة قد أصبحت اليوم إحدى العوائق الصارفة عن ديوانه، لأن قارئ الشعر القديم وأكثره مدح وفخر وهجاء يقسر نفسه علىقراءة هذه الأغراض قسراً، لعله يطالع بين الأهاجي والأماديح بعض التجاريب الخاصة التي انساق الشاعر إلى تسجيلها في خلال أبياته، وهي وحدها ذات الخلود الدائم في معارض الفن الرفيع، ولديك شاعر جهير كالمتنبي مثلاً أفتحرص على قراءة مدائحه وأهاجيه لذاتي المدح والهجاء أم

تتكلف هذه القراءة لترى روح الشاعر أثناء أبياته منبثة في حكمة عميقة أو نظرة أو تجربة مريرة، إنك لتنسى الممدوح والمهجو وأنت ترى وجه الحياة يرتسم بلونيه العابس والمبتسم في تجاريب المتنبي الصادقة، وقد ساعد أسلوب أبي الطيب على تتبع قصائده وإدمان قراءته، لخلوه من المنفرات الأثرية التي ازدحم بها ديوان الفرزدق من غرابة صماء، وتعقيد ملتوٍ غامض وأنت تجد إقبالاً على بعض شعر جرير لا يحظى بمثله الفرزدق مع انحدارهما معاً إلى حضيض الإسفاف في الكثير الغالب مما نظماه، فإذا سألت عن سبب هذه الإشاحة عن شعر الفرزدق فاعلم أنها الغرابة المجلجلة والتقعّر الرنان.

ونحن نظلم الشاعر الكبير حين نقول إن ديوانه قد خلا خلواً تاماً من الومضات الإنسانية الباهرة، إذإننا نعثر على بوارق هذه الومضات يلوح ضئيلاً في سحاب متراكم من الإقذاع والسباب، وهذه البوارق القليلة هي التي تضمن للفرزدق جانباً من الخلود والتقدير الفني الصائب، ولو نجا الشاعر قليلاً من أوضار مجتمعه وأدران بيئته لاستطاع أن يجلس إلى نفسه الشاعرة بعض الوقت لتسنح له هذه البوارق اللامعة فتكثر في شعره طيوف الإشراق والبهاء، لقد كان الفرزدق صافي النفس، شريف الخاطرة، رقيق الحس حين تحدث عن ذئب صادفه في بعض أسفاره بالبادية فقدم إليه بعض زاده واتخذه صاحباً أميناً يستحق أن يسمو إلى معاهدته ومحالفته، فحدثه بلسان الصديق وقال عنه في تواد وتعاطف.

وأطلس عسّال وما كان صاحبا	دعوتُ بناري موهناً فأتاني
فلما أتى قلت أدنُ دونك إنني	وإياك في زادي لمشتركان
فبت أقد الزاد بيني وبينه	على ضوء نار مرّة ودخان
وقلت له لما تكشر ضاحكاً	وقائم سيفي في يدي بمكان
تعش فإن عاهدتني لا تخونني	تكن مثل من يا ذئب يصطحبان
وأنت امرؤ يا ذئب والغدر كنتما	أخيّين كانا أرضعا بلبان

ولو غيرنا نبهت تلمس القرى   رماك بسهم أو شباة سنان
وكل رفيقي كل رحل وإن هما   تعاطى القنا قوما هما إخوان

هذه النظرة الحانية إلى الذئب نظرة شاعر عميق الإحساس حقاً، وليس يهمنا أن تكون الواقعة صادقة أومتخيلة إذ إنها على فرض تخيلها قد كشفت عن اتجاه إنساني عذب يحلم به الشاعر في بعض سبحاته، وقد حازت هذه الأبيات إعجاب النقد المعاصر حتى أصبحت مجالاً للموازنة بينها وبين شاعر فرنسي تحدث عن الذئب حديثاً يتقارب ويتباعد في بعض اتجاهاته مع حديث الفرزدق ونطالب الشاعر شططاً حين نطلب منه أن يكون جميع شعره في هذا الاتجاه، ولكننا لا نطلب منه شططاً حين نرجو أن نصادف في ديوانه الحافل مثلاً ثانياً لهذه التجربة الإنسانية الفريدة، بل حين نرجو أن يخلص إلى نفسه عند نزول الكوارث القاصمة به، فقد مات ولده فحزن حزن الوالد عليه ولو رجع إلى ذات نفسه كشاعر مفجوع لصرخ صرخات الوالد الحزين، ولكنه لغلظ في طبعه تناسى الموقف، ووقف على القبر يتقبل العزاء من الناس وهو يقول

وهل نحن إلا مثلهم غير أننا   أقمنا دليلاً بعدهم وتقدّموا

وقد داهمه القدر ثانية بخطف ولد آخر، وهي كارثة مكررة جديرة أن تلبس الوالد حزناً طويل الأمد عميق الجرح، وجديرة أن تجعل الشاعر يرسل زفرة مستطيلة في قصيدة ممتدة كإحدى أهاجيه التي تصل إلى المائة في نفسها الطويل وقد كان الشاعر حزيناً حقاً لأنه عبر عن شجاه الكارب في قوله:

بنّي أصابهم قدر المنايا   فهل منهنّ من أحد مجيري
ولو كانوا بني جبل فماتوا   لأصبح وهو مختشع الصخور
إذا حنّت نوار تهيج مني   حرارة مثل ملتهب السعير
حنين الوالهين إذا ذكرنا   فؤادينا اللذين مع القبور

ولكن حزنه العميق قد انقبض في عدة أبيات قصار كنحو ما قدمناه، وفي اعتقادي أن الفرزدق لو خلص لنفسه في كثير من أوقاته لبقي له شعر

ذاتي فريد ويستعاد،ولكن ملاحم النقائض قد صرفته إليها بتشجيع الجماهير المتعطشة إلى هذا اللون من الكلام، لقد كان المجتمع في عهد الفرزدق لا يهشّ إلا لهذه المقذعات الهجائية فهو يحرص على روايتها واستعادتها، وقد انقسم المجتمع إلى فريقين كبيرين فريق يناصر الفرزدق، وفريق يتعصب لجرير، وكلا الفريقين يُشعل الوقود بما يعقد من ندوات، ويثير من موازنات ويؤجج من خصومات، حتى صارت الخصومة الشعرية كالخصومة السياسية ذات ثرثرة ولجاج، وحتى قدم بعض المتعصبين أربعة آلاف درهم لمن يفضل الفرزدق على جرير، وقد اشتعلت الحرب مرة بين جيش المهلب وقطري بن الفجاءة ثم أعلنت الهدنة فجأة لحدث جلل، أتدرون ما ذلك الحدث الجلل، هو أن يتقدم من جيش الخوارج عبيد بن هلال ليحكم بين الفرزدق وجرير ثم انتهت الهدنة عقب الحكومة الشعرية لتستأنف الحرب من جديد، وقد كان هذا المجتمع من الانحدار والسوقية بحيث أخذ يهش لمندبات جرير المقذعة وقد انحدر فيها إلى مستوى رخيص يؤسى عليه، وجاراه الفرزدق في انحداره هذا الانحدار السوقي الممتهن، فإذا الشعر يجلل - على يديهما - بالمخزيات الفاضحة ويمتلئ بالعورات القبيحة، والسوءات المندّية حتى كأن ألفاظ السباب الساقطة وأمور الجنس الهابطة ووقائع الفحش المخزية هي وحدها التي تعجب وتروق والعجيب كل العجب أن الأخطل كان أعف منهما هجاء وأدنى إلى التصدق في أكثر مما قال، أما الفرزدق وجرير فقد تمرغا في الوحل تمرغاً صار به الهجاء نتناً بغيضاً يزكم الأنوف ويسود الوجوه، وإذا كان من شيوخ الأدب واللغة لن يرى في النقائض سجلاً لتاريخ القبائل في الجاهلية والإسلام، فإن تاريخ هذه القبائل، سوّد بالمبالغات الشعرية الدنسة إلى حد لم يعد يصلح معه لأن يكون تاريخاً صادقاً ذا حيدة وإنصاف؟

وفي رأيي الخاص أننا لو نزعنا قصائد النقائض الأموية من ديوان الشعر العربي لأنقذنا كرامة الإنسانية من الانحدار ولم تنقصه من الوجهة الفنية الخالصة شيئاً ذا بال.

وإذاكنت قد طربت كثيراً لما حكاه الفرزدق عن الذئب، ولبعض ما قاله في رثاء أولاده، فمن الإنصاف أن أشير إلى بوارق خاطفة مما يستحق في ديوانه كمثل قوله في إبليس:

وما أنت يا إبليس بالمرء أبتغي — رضاه ولا يقتادني بزمام
سأجزيك عن سوءات ما كنت سُقْتَني — إليه جروحاً فيك ذات كلام
تُعيّرها في النار والنار تلتقي — عليك بزقوم لها وضرام

ولست أستحسن هذه الأبيات لباعث ديني قدر ما أستحسنها لباعث أدبي، فهي نفثة من نفثات شاعر هجاء قال عن نفسه إنه قذف مائة محصنة من النساء غير ما قذف به الرجال، فإذا رجع هذا المقذع الفاحش إلى نفسه في إحدى ثورات ضميره وتذكر أن إبليس قد أسقطه في كل ما هوى إليه من وهدات، فهو رجوع صادق يعبر عن تجربة حية كانت سر إعجابي بهذه الأبيات؟ وقد كان في استطاعة الفرزدق - لو سلم من عقابيل نفسه ونزوات مجتمعه - أن يهجو دون إسفاف وأن يكون هجاؤه مقبولاً لدى الذوق والفن معاً. وقد ضرب هو المثل لهذا الهجاء العفيف فيما رفعه إلى الوليد بن عبدالملك شاكياً جور أحد أعماله، وظلمه الناس بما يغصب من أموال فقال:

أمير المؤمنين وأنت تُشفي — بعدل يديك أدواء الصدور
فكيف بعامل يسعى علينا — يكلفنا الدراهم في البدور
وأنّى بالدراهم وهي منا — كرافع راحتيه إلى القبور
فلو سمع الخليفة صوت داع — ينادي الله هل لي من مجير
وأصوات النساء مقرنات — وصبيان لهن على الحجور
إذن لأجابهن لسان داع — لدين الله مغضاب نصور

فتلك شكوى بديعة وصمت العامل المشكو بالغصب والقهر، وبلغت من هجائه ما يزجي من الإثارة والتهييج؟ وما كان أحقها أن تحتذى في كثير مما قيل.

وهناك قصيدة إنسانية بديعة تعد للفرزدق عند كثير من مؤلفي الأدب وهي ليست له، بل للحزين الكناني، وقد ذكر ابن خلكان في ترجمته بالوفيات أنها مكرُمة، ولكن الشجاعة تعوزه تمام الإيعاز حتى يبلغها أو يبلغ ما دونها بكثير، فقد ذكروا أن هشام بن عبدالملك قد حج في أيام أبيه وطاف وجهد أن يصل إلى الحجر الأسود ليستلمه فلم يقدر عليه لكثرة الزحام، فنُصب له منبر وجلس ينتظر فراغ الناس مع جماعة من أهل الشام، وبينما هو ينتظر أقبل زين العابدين بن علي الحسين بن علي بن أبي طالب وكان من أحسن الناس وجهاً وأطيبهم أرجاً، فطاف بالبيت فلما انتهى إلى الحجر تنحّى له الناس من تلقاء أنفسهم حتى استلم فسأل أحد رجال الشام عمن هابه الناس هذه الهيبة فقال هشام لا أعرفه، وكان الفرزدق حاضراً فقال على البديهة من قصيدة طويلة:

هذا الذي تعرف البطحاء وطأته والبيت يعرفه والحل والحرم
إذا رأته قريش قال قائلها إلى مكارم هذا ينتهي الكرم
تنمي إلى ذروة العز التي قصرت عن نيلها عرب الإسلام والعجم
يكاد يمسكه عرفان راحته ركن الحطيم إذا ما جاء يستلم
يغضي حياء ويغضى من مهابته فما يكلم إلا حين يبتسم
ينشق نور الهدى عن نور غرته كالشمس ينجاب عن إشراقها الظلم
ما قال لا قط إلا في تشهده لولا التشهد كانت لاءَهُ نعم

هكذا يقول كثير من شيوخ الأدب فيما روته بعض الأخبار وسجل ابن خلكان، ولكن ما حققه المرزباني في معجم الشعراء ينتهي إلى أنها للحزين الكناني، في مواجهة عبدالله بن عبدالملك لا في مواجهة هشام، ونسج القصيدة يبتعد بها عن الفرزدق، كما أن جُبْنه الرعديد يمنعه أن يجهر بالقول هكذا، وقد أغرق في مدح الأموية إغراقاً جاوز به قدر الطاقة كقوله في يزيد بن عبدالملك:

ولو أرسل الروح الأمين إلى امرئ سوى الأنبياء المصطفين الأكارم
إذن لأتت كفّي هشام رسالة من الله فيها منزلات العواصم

فصاحب هذه الأبيات لا تبلغ من الحماسة لزين العابدين أن يقول ما قاله الحزين الكناني؟ والفرق بين الشاعرين فرق ما بين المأجور المتطلع والغيور الزاهد فكيف يلتقيان؟ هذا بعض ما عنَّ لي في أمر الفرزدق، ولا أحب أن ألزم به أحداً، وحسبي أن أسجل ما اهتديت إليه عن روية لا تمنع الخطأ ولا تبعد الصواب.



بناء قصيدة الغزل العذري

محمد عدناني(*)



1 - البناء على اختلاف الأغراض:

لم يكن الغرض مفهوما مميزا لطبيعة الأشعار التي ينظمها الشاعر فحسب، وإنما استغل كمؤشر حقيقي للتمييز في أجزاء القصيدة ومعرفة طريقة وعناصر بنائها، سواء كان هذا الغرض محوريا عليه تلتف باقي الأغراض أو مؤسسا لغيره، فما موقع ودور الغزل في بناء القصيدة ؟ وما تجليات بناء القصيدة العذرية ؟

من المعلوم أن الشعراء درجوا على افتتاح قصائدهم بمعاني الغزل، فربطوا الحديث عن المحبوبات بالحديث عن الأطلال لعلاقة المجاورة والاقتضاء أيضا بين هذين المكونين، قبل أن يخوضوا في الغرض الرئيسي الذي كان باعثا على النظم، وقد ظل هذا التقليد والربط مهيمنا عند أغلب الشعراء في العصر الجاهلي والأموي، وعند بعضهم في العصر العباسي الذي خلخل جل شعرائه هذا النظام الموروث.

(*) باحث من المغرب.

وفي قراءة ابن قتيبة لأشعار العرب خلص إلى وضع البناء العام المؤطر للقصيدة العربية ممثلة في غرض مهيمن هو المدح، قال: «سمعت بعض أهل الأدب يذكر أن مقصد القصيد إنما ابتدأ فيها بذكر الديار والدمن والآثار فبكى وشكا وخاطب الربع واستوقف الرفيق، ليجعل ذلك سببا لذكر أهلها الظاعنين...، ثم وصل ذلك بالنسيب فشكا شدة الشوق وألم الوجد والفراق وفرط الصبابة ليميل نحوه القلوب ويصرف إليه الوجوه وليستدعي به إصغاء الأسماع إليه، لأن التشبيب قريب من النفوس لائط بالقلوب (...) فإذا علم أنه قد استوثق من الإصغاء إليه والاستماع له، عقب بإيجاب الحقوق فرحل في شعره وشكا النصب والسهر وسرى الليل وحر الهجير وإنضاء الراحلة والبعير»(1).

وسيظل النموذج القتيبي المنحوت من جسد وروح القصيدة العربية القديمة شاهدا على التزام الشعراء بهذا البناء الذي يمكن تعميمه على كل القصائد ذات الأغراض «المهمة» كالهجاء والافتخار والاعتذار، بل والرثاء أيضا. وهذا يعني أن المقدمة الغزلية التي يستهل بها لأداء وظائف بلاغية إمتاعية، مقدمة ثابتة مهما تغيرت الأغراض، مع تحويل بسيط في عناصر ومكونات المقدمة المقترحة للرثاء، حيث الحديث عن المرأة وحبها والحنين إليها وذكر المغامرات لا يتلاءم وحدث الموت الذي يفرض التمهيد له بلحظة تأمل توحي بالفراق والانتهاء والحزن العميق على البعد الذي لا لقاء بعده. وكل هذه التأملات ماثلة في الطلل الموحي بالموت والافتقاد، لا في المرأة الموحية بالحياة واللذة.

وقد ظل صدى هذا التصور الذي صاغه ابن قتيبة في نصه يتردد في أبحاث الباحثين العرب والغربيين الذين تناولوا الشعر العربي بالدراسة والتحليل، ففي كتابهما «مقدمة في تحليل الشعر» أكد الباحثان جون مولينو وجويل طامين على هذا البناء، إذ لاحظا أن القصيدة العربية الطويلة «تتكون، بشكل رئيسي، من استهلال يستحضر فيه الشاعر ذكرى حب قديم، يليه

وصف لأهم المحطات البارزة في حياته البدوية وللرحلة، وأخيرا مدح وإبراز مفاخر الممدوح الذي تستحضره الأبيات»[2].

ولعل هذا التدرج من الاستهلال إلى وصف الحياة البدوية، بما فيها الرحلة والراحلة، وصولا إلى الغرض الرئيسي، هو ما جعل الباحثين يخلصان إلى نتيجة مفادها أن القصيدة العربية قصيدة تنوع وتخزين لمعظم البواعث الأكثر أهمية، ويجب أن يوضع البيت الشعري بكيفية تنتج المعنى كاملا ومستوفيا[3].

إن بناء القصيدة العربية القائم على التدرج والتنوع، لا يعني أنها تعاني تفككا في أوصالها، وإنما هو تنوع ناتج عن غنى المواضيع وتداخل المعاني في سياق واحد يوجهه الغرض الرئيسي. وهو تنوع محكوم بشرط الملاءمة والمناسبة بين أجزاء القصيدة ومواضيعها حتى تحظى بالقبول والاستحسان عند النقاد. قال الحاتمي: «من حكم النسيب الذي يفتتح به الشاعر كلامه أن يكون ممزوجا بما بعده من مدح أو ذم، متصلا به، غير منفصل منه، فإن القصيدة مثلها مثل خلق الإنسان في اتصال بعض أعضائه ببعض، فمتى انفصل واحد عن الآخر وباينه في صحة التركيب غادر بالجسم عاهة تتخون محاسنه وتعفي معالم جماله»[4].

ومهما يكن من التبريرات والتعليلات التي تعطى لتعدد المواضيع/ الأغراض في القصيدة العربية القديمة الواحدة، فإن الغزل بمكونيه (المرأة والطلل) ظل عنصرا مؤثرا في بناء القصيدة، مجلوبا إلى باقي الأغراض دون أن يتجاوز حدود المقدمة إلى باقي الأجزاء الأخرى.

غير أن رأيا آخر لفريق من الباحثين ينكر هذا التحجيم لغرض الغزل داخل القصيدة، ويمدد من مساحة وجوده داخلها، فهو في رأيهم لم يبق سجين الاستهلال، بل تحولت وظيفته من شد الأسماع وإمتاع السامعين وتهييئهم للموضوع «الجليل»، إلى الربط بين أجزاء القصيدة، ففي تتبعه لتطور صورة

المرأة في الشعر الجاهلي، وارتباط ذلك بتطور الغزل وعلاقته بالأغراض الأخرى داخل القصيدة أكد بهي الدين زيان حصول تطور آخر «في صلة هذا الفن – الغزل – بالفنون الأخرى التي يعرض لها الشاعر في قصيدته، وصلته ببناء القصيدة الجاهلية نفسها، وهذا هو ما يؤكد في ناحية ما لاحظه القدماء من قبل من أن هذا الفن كان وسيلة لأغراض أخرى... إنه في هذا العصر الذي بلغت فيه القصيدة الجاهلية اكتمالها صار الغزل موضوعا استغله الشعراء من أجل بناء القصيدة فنيا، ومن أجل ربط أجزائها بالإضافة إلى أن يكون مقدمة وافتتاحا لها»[5].

إلا أن هذا الحديث عن المرأة في مقدمة غزلية استهلالية، أو في مفاصل يتوسل بها الشاعر لربط أجزاء القصيدة، سيصبح حديثا مستقلا في مرحلة لاحقة ليعود موضوعا للبحث في خصائصه الفنية المميزة له عن باقي الأحاديث الأخرى المرتبطة بالأغراض المخالفة له، فعندما صار الحديث عن المرأة محوريا تحيط به الأغراض الأخرى المرتبطة بالأغراض المخالفة له، بات من الضروري أن تلائم كل الموضوعات هذا الغزل الذي تنهض عليه القصيدة، قال بهي الدين زيان: «إننا نلاحظ أن الحديث عن المرأة قد صار محورا تدور حوله أجزاء القصيدة... إذ صار الشاعر يعمد إلى الملاءمة بين حديثه عن المرأة في أول القصيدة وبين حديثه عن هذه الموضوعات»[6].

وتأكيدا لمحورية الغزل في القصائد الشعرية والتفاف باقي الأغراض حوله يؤكد بعض الباحثين أن الحديث عن المرأة والحب «هو المحور الأصلي الذي تدور في فلكه أغراض القصيدة الأخرى، أو قل إذا أردت وصفا دقيقا لدور الغزل في بناء القصيدة القديمة في جانبها الفني والموضوعي أنه البذرة التي تنتج بقية الثمرات التي تطرحها قصيدة الشعر الجاهلي»[7].

إنها، إذن، مرحلة متقدمة تؤسس لاستقلال كامل لقصيدة الغزل عن باقي الأغراض، قصيدة ذات خصائص مخالفة لغزل المقدمة من جهة، ولشعر

المدح والهجاء والرثاء والاعتذار والفخر من جهة أخرى، يقول يوسف حسين بكار: «إذا ما جاوزنا المقدمات نجد قصائد مستقلة نهضت بالغزل وأفردت له، يلاحظ على أكثرها أنها كانت متوسطة في عدد أبياتها، ليست بطويلة ولا قصيرة، وسبب هذا كونها في موضوع واحد، والقصيدة ذات الموضوع الواحد إن طالت مرة فإنها لا تطول كل مرة»[8].

إذا كانت قصيدة الغزل قد اتجهت –وفق هذه النصوص– نحو إدراك استقلالها عن باقي الأغراض الأخرى باعتماد مفهوم «الغرض» كمقياس للتمييز، فإن طرحا آخر يرفض هذا التقسيم، ويقرأ الشعر العربي القديم باعتبار الغرض رمزا لا هوية له خارج جملة من التعالقات المتداخلة التي تساهم في بناء القصيدة.



2 – البناء وتأويل الأغراض:

رأينا أن النقاد العرب القدامى قد ميزوا في مفهوم الأغراض الشعرية فصادفوا التوفيق بدرجات متفاوتة، قبل أن يستقيم هذا المفهوم في أذهان الناس، ويطمئن له الكثير من النقاد المعاصرين. غير أنه شكل عند البعض الآخر مصدر تشويش وإزعاج وتغليط، فاستحق عندهم أن يُنْعَت بالبئيس والضرير. قال وهب أحمد رومية: «"مفهوم أغراض الشعر" مفهوم بائس وضرير، بل لعله أبعد مفهومات نقدنا القديم عن الصواب وأشدها إيغالا في المغالطة، وأقواها تعبيرا عن النظرة الجزئية الضيقة وقصر النظر»[9].

ومبرر هذا الهجوم يكمن في حماية القصيدة العربية القديمة من التشظي الذي لحقها من القسمة المريحة التي درج النقاد على تبنيها والتي تجعل من القصيدة ملتقى لجملة من الأغراض الشعرية المختلفة، فتحدثوا داخل القصيدة الواحدة عن الغزل والوصف والمدح والحماسة والحكمة وغيرها... وهو ما أنكره هؤلاء النقاد غير المتحمسين لفكرة الغرض الشعري، ورأوا أنه تعسف في حق القصيدة وتضييع لهويتها المتماسكة.

ولعل عملا بهذا الطموح، ليس غريبا على قراء النص الشعري القديم، فالحديث عن الأغراض، أو بعضها على الأقل، باعتبارها رموزا، هو صيغة معدلة لحديث قديم عن حدود التداخل والتخارج بين الصدق والكذب، الخيالي والواقعي في الشعر.

وقد أسعفت بعض الإشارات في النقد العربي القديم، في ركوب الدارسين هذا الطريق، خاصة ما اشتمل عليه النموذج القتيبي من تفاصيل في بناء قصيدة المديح، والذي يمكن اعتباره منطلقا لكل اجتهاد في هذا الباب، فإذا كانت معاني المديح تتحول بتحول أسماء الممدوحين وأقدارهم وأنسابهم...، فإن معاني الغزل الذي جُعل مدخلا ملائما للقصائد، ووصف الرحلة والراحلة الذي قُدِّر له أن يكون وسيطا وشفيعا أيضا، ظلا على قدر كبير من الجمود لأنهما ارتبطا بالشاعر ذي المطالب الثابتة في مثل هذه المناسبات.

يضاف إلى النموذج القتيبي، الإشارات الدالة التي بعث بها الجاحظ بخصوص تأويل الأغراض الشعرية إلى رموز، خاصة ما يتعلق منها بالقصص الحيواني. قال: «ومن عادة الشعراء إذا كان الشعر مرثية أو موعظة، أن تكون الكلاب التي تقتل بقر الوحش. وإذا كان الشعر مديحا، وقال كأن ناقتي بقرة من صفتها كذا، أن تكون الكلاب هي المقتولة، ليس على أن ذلك حكاية عن قصة بعينها. ولكن الثيران ربما جرحت الكلاب، وربما قتلتها. وأما في أكثر من ذلك، فإنها تكون هي المصابة، والكلاب هي السالمة والظافرة، وصاحبها الغانم»[10].

لا شك أن هذا النص كان تأسيسا لجملة من البحوث النقدية الحديثة التي توجهت في تحليلها للنص الشعري توجها تأويليا تجاوز حدود الغرض إلى الرمز.

وهذا يعني أن قراءة المحدثين للنص الشعري العربي القديم من هذا المنظور، لم تكن طفرة في فراغ، بل كانت لها أصول مؤسسة في النقد العربي

القديم، نمتها تيارات الحداثة التي رفعت من درجة اطمئنان الناس للموروث إلى مستوى القلق، فبدأت الأسئلة تتداول على ألسنة الناس مُحْرِقة لما قبلها من الأجوبة. وكان الشعر، طبعا، موضوعا من موضوعات البحث الكبرى التي خضعت لتجريب منهجي قاد إلى نتائج لم يتعودها الباحث القديم ومن اطمأن لما أقرَّه.

وانسجاما مع طبيعة موضوعنا، سَنُضْرِبُ صفحاً عما دار من نقاش حول قصص الحيوان في الشعر العربي القديم، والتأويلات الكثيرة التي أوَّلَها الدارسون، وسنتناول شقا آخر من هذه القصص، وهي قصص الغرام في القصائد التي كان الحديث فيها أثيرا أيضا عند الكثير من الدارسين.

وقد اتخذ هؤلاء من ربط الشاعر بواقعه مدخلا لتبرير التأويلات اعتبارا للارتباط القوي بين الشاعر والعالم الخارجي. كما جعلوا من دفاعهم عن وحدة القصيدة التي عانت، في نظرهم، من التشظي والتجزيء أثناء معالجة القدماء ومن ذهب مذهبهم لقضاياها النقدية، مسوغا لتأويل المعاني، وتعويض الحديث عن الأغراض بالحديث عن الرموز.

ومع أن القدماء لم يُسقطوا هذين الاعتبارين، وهم ينظرون في النص الشعري، إلا أن المحدثين سيسلكون طريقا مخالفا تماما بما امتلكوه من جرأة في مناقشة القضايا، مسنودين بمناهج مسعفة لتبرير جرأتهم في محاورة النص وتقليبه على كل الوجوه الممكنة.

من هذا المنطلق قرأ الأستاذ بهي الدين زيان معلقة الحارث بن حلزة التي رافع بها أمام ملك الحيرة عمرو بن هند ضد الشاعر التغلبي عمرو بن كلثوم في الصراع المشهور بين بكر وتغلب، مؤكدا أن الحديث عن هند التي ذكرها الحارث «أبعد ما يكون عن حديث الهوى والحب. فقد صارت المرأة عند الحارث بن حلزة رمزا لحادثة سياسية يشير إليها ولا يفصح، وصورة تعبيرية لها مضمون آخر غير مضمونها الظاهر»[11]. فقد علق على قول الشاعر:

وَبِعَيْنَيْكَ أَوْقَدَتْ هِنْدُ النَّا ... رَ أَخِيراً تَلْوِي بِهَا الْعَلْيَاءُ
فَتَنَوَّرْتُ نَارَهَا مِنْ بَعِيدٍ ... بِخَزَازَى، هَيْهَاتَ مِنْكَ الصِّلاءُ
أَوْقَدَتْهَا بَيْنَ الْعَقِيقِ فَشَخْصَيْـ ... ـنِ بِعَوْدٍ كَمَا يَلُوحُ الضِّيَاءُ

بقوله: « لم يكن حديث الحارث عن هند والنار وحزازى حديثا غزليا، ولكنها قصة سياسية وواقعة حربية في يوم مشهور انتصر فيه عرب الشمال على بعض القبائل الجنوبية بمساعدة أمراء الحيرة، وكان هذا اليوم يمثل وحدة بين القبائل الشمالية وعلاقة صداقة وتحالف مع المنادرة أمراء الحيرة»[12].

و لم يقف النقاد عند هذه التأويلات التي تربط بين المطلع الغزلي الذي تذكر فيه المرأة إلى جانب الأطلال، وبعض الأحداث السياسية والوقائع التاريخية، أو تربط بينه وبين شذرات من حياة الشعراء، وإنما تعدوا كل ذلك إلى تفسيرات تتصل بتأملات فلسفية في قضية الحياة والموت، معتبرين أن الشعراء، بهذه المقدمات، يعبرون عن آرائهم في الحياة ويسجلون انطباعهم عن الموت. وفي هذا يقول الأستاذ ابراهيم عبدالرحمن محمد: «لقد كان القدماء من الشعراء حين يريدون تشخيص إحساسهم بالمقارنة بين الحياة والموت، يتخذون من وصف الأطلال طريقا إلى ذلك فيوقفون مطاياهم ورفاقهم معها على المنازل الدارسة إيحاء بهذه الحركة وتلك الحياة، كما يحرصون على أن يصوروا حركة الرياح وحياة الحيوان ونزول الأمطار، وما تحدثه في هذا الخراب من خصب وتبعثه من حياة»[13].

إن الطلل حين يعود خرابا دارسا يرمز بدون شك إلى انتهاء حقبة من الزمن كانت تمتلئ بالحياة والحركة، واسترجاع الشاعر لذكرى المرأة إصرار على رفض هذا الموت وتجاوز لأسبابه، علما أن التمسك بالحب أحد أسباب الحياة، وهكذا يقابل الشعراء بين الأطلال/الموت، والمرأة/الحياة، فيأتي حديثهم موسوما بالحزن والأسى والضياع دلالة على جبروت الموت في مقابل الحياة. ولذلك فسرعان ما يخبو صوت المرأة في هذه المقدمات لينتصر صوت الأطلال

زاجرا الراحلة لتغادر حيث الرحلة شاقة للبحث عن مصادر أخرى للحياة. وهو ما يبرر الإشارات النادرة جدا للمرأة مقارنة بالأطلال، وهو ما يبرر أيضا سقوط الشعراء في تكرار المعاني والألفاظ في مقدماتهم.

وقد تنبَّه الأستاذ مصطفى ناصف إلى هذه الفكرة فقال: «لقد قال القدماء إن امرأ القيس بكى واستبكى، ووقف واستوقف. ولاحظوا أن عظمته كشاعر ترتبط بأشياء في هذا البكاء والوقوف، ولكنهم ظنوا أن امرأ القيس يبكي طلل عنيزة أو فاطمة أو غيرهما، فالشاعر يُرَوَّعُ بفكرة الحياة الذاهبة، إنه يصحو على الشعور المستمر بأن جانبا من العمر قد ولى والشاعر يقف ويستوقف لكي يعالج هذا الشعور، لكي يصور لنفسه أنه حي يملك عقله زمام الماضي ويعيد تخيله وتمثله، كل هذا وهم نشيط، ولكنه لا يستطيع أن يفرغ منه وقد أخذ هذا البكاء شكل الطقوس الجماعية، وأصبح العقل الجاهلي مشغولا بمشكلة الموت الذي يتجسد في الطلل»(14).

إن هذه التفسيرات لرمزية المقدمة الغزلية بمكوناتها الجوهرية (المرأة – الطلل – الراحلة) تأخذ مصداقيتها فنيا من التكرار الذي وقع فيه الشعراء، فذكروا المرأة بالأوصاف نفسها، وبكوا الأطلال بالصيغة والحزن نفسه، وصوروا رواحلهم التصوير نفسه، فأعطى هذا التكرار للنقاد مسوغا للنظر في هذه المقدمات باعتبارها رموزا وليست أغراضا، كما أن هذه التفسيرات تأخذ مصداقيتها من معطى إنساني عام يتصل بالتفكير الدائم في الحياة وتأمل الموت، فمادام الشعراء أناس يحسون ويتأملون، فلابد لهم أن يفكروا في كل ما يحيط بهم ويتأملوا عناصره بدقة، فعبروا عن ذلك بأشعارهم مادامت هي الوسيلة المتاحة والفعالة آنذاك، والمؤهلة للقيام بدور المتحدث عن مشاعر وأفكار وطموحات الناس. وقد كانت مقدمات القصائد الفضاء الملائم لبسط هذه الأحاسيس والتأملات حتى يتفرغ الشعراء للموضوعات/ الأغراض التي من أجلها يبدعون.

3 – البناء على الغرض الواحد:

استوت قصيدة الغزل بنوعيه في العصر الأموي، وأسست لهوية خاصة ومستقلة لا تنهض على التكامل بين الأغراض المحوجة إلى غرض آخر يلعب دور الناظم والرابط بينها، وإنما على الموضوع الواحد ذي التلوينات المتعددة والمتداخلة، وبهذا التحول في نظام الشعر الغزلي سيتحول البناء العام للقصيدة، وسيصبح الحديث عن بناء القصيدة الغزلية العذرية ممكنا، كما سيتحول فهم النقاد والدارسين لطبيعة البناء عموما، فهم سيتجاوز مفهوم الغرض لينظر في أسس أخرى تتصل بالتركيب والعلاقات البلاغية التي ستعتمد كمؤشرات لمقاربة بناء القصيدة العذرية، وهو بناء يخضع للطول والقصر وتحول طريقة النظم وأساليب التعبير عن المشاعر، وتعدد العلاقات بين الذات الشاعرة والمحبوبة والعناصر المحيطة بهما. قال يوسف حسين بكار: «لم يكن لقصيدة الغزل بناء واحد مطرد، فهي إما جزء من قصيدة في غرض من الأغراض وهي ما يعرف بالمقدمات، وإما قصيدة مستقلة بذاتها تتفاوت طولا وقصرا بتفاوت الشعراء وتجاربهم، وإما مقطوعة في أبيات محدودة، وهو أكبر تطور آلت إليه قصيدة الغزل عند أكثر الشعراء»(15).

أمام هذا الوضع الجديد لفن الغزل لم يعد الحديث عن البناء مجرد ملاحظة تدرج الشاعر من غرض إلى آخر داخل القصيدة الواحدة، ومحاولة إيجاد مبررات التلاؤم بين هذه الأغراض أو تأويلها لحماية القصيدة من التفكك الذي تتهم به من قبل بعض الباحثين، وإنما أصبح الحديث عن البناء بحثا في العلاقات الخفية والظاهرة بين مكوناتها، وتلمس درجة الهيمنة لبعضها على بعض، وضبط حدود التداخل والتخارج بين المعاني والمشاعر والذوات، بل مراقبة التحول في أساليب التعبير داخل القصيدة الواحدة ذات الغرض الواحد (الغزل العذري) بكل تلويناته (الشاعر – الحبيبة – الوسائط المساعدة والمعيقة).

وهكذا أصبح التفكير في بناء القصيدة طريقة غير مباشرة للتساؤل حول العلاقات/ التداخل بين البلاغة والثقافة[16]، وهو في الوقت نفسه محاولة للتعرف على الخاصية الأكثر تميزا في القصيدة[17].

إن المقصود من ذلك هو الاسترشاد بالمهيمنات داخل القصيدة وتتبع المكونات الموجهة للخطاب الشعري سواء تلك المرتبطة بالإيقاع أو التصوير أو المعجم أو الدلالة.

والمطلع على دواوين العذريين سيكتشف أن القصائد الشعرية متنوعة تنوعا لا يمكن حصر حدوده، إن على مستوى المواضيع (الحب – الهجر – الشكوى – الأماني – الحزن – العتاب..) أو على مستوى تقنيات الكتابة (الوصف/ التصوير – الحكي – الحوار..)، وهذا التنوع يقود إلى نتيجة واحدة هي أن الحديث عن بناء واحد مطرد لقصيدة الغزل العذري أمر متعذر كما أشار إلى ذلك يوسف حسين بكار في نصه السابق. وهو ما أشار إليه جون مولينو وجويل طامين في قولهما: «فإذا كان للقصيدة بناء، فهذا لا يعني تعميمه على كل القصائد»[18]، والسبب في ذلك يعود إلى العجز عن حصر الحدود/ الأوجه التعبيرية/ التركيبة للقصيدة، وبذلك فبناؤها متقلب.

إن تنوع القصائد الغزلية العذرية يضاف إلى خاصية أخرى تميز الشعر العذري عموما مرتبطة ببنية هذا الشعر من حيث الطول والقصر. وهي ميزة تجعل هذا الشعر أكثر استجابة للطرح الجازم بصعوبة الحديث عن بناء واحد أو أبنية معلومة يمكن تعميمها. فهذا الشعر يتأرجح، في الغالب، بين نظام المقطوعات والأبيات المتناثرة بين دفتي الدواوين ونظام القصائد التي تميل، في مجملها، نحو القصر، والجامع بين هذين النظامين هو وحدة الغرض الحمال لأوجه متعددة تتلون بتلون الذات العاشقة في علاقتها بذات المحبوبة في علاقتهما بالمحيط الذي يرعى هذه العلاقة الثنائية.

إلا أن هذا التقلب في الغزل العذري بين نظامين، والتعدد في الأصوات

وتقنيات الكتابة، لا يعني ولا يبرر صرف النظر عن أشكال ومقومات بناء هذا الشعر. وهذا يعني ضرورة البحث عن بدائل أخرى تعوض تعدد الأغراض، بدائل تظل ملازمة للكتابة الشعرية في غرض واحد هو الغزل طال أم قصر.

ولأن الأمر متعذر تماما خارج حدود القصيدة كما تعارف عليها المهتمون بالابداع الشعري، فلا بد من تعيين نماذج شعرية من غزل العذريين تحقق شرط القصيدة أولا[19]، لأنه لا حديث عن البناء إلا بوجود القصيدة في حدودها الدنيا على الأقل.

إن إخضاع أشعار العذريين لعملية إحصائية تهدف تصنيفها إلى قصائد أو أبيات ومقطوعات يظهر بالملموس أن نسبة حضور القصيدة ضئيلة بالمقارنة مع المقطوعات أو الأبيات. وفي جدول توضيحي نضع أمام القارئ هذه الإحصائيات التي تهم ثلاثة دواوين لشعراء عذريين هم: جميل بن معمر، مجنون ليلى ومجنون لبنى.

الأشعار / الشعراء	جميل	مجنون ليلى	مجنون لبنى
عدد المقطوعات ونسبها	34	62	9
	٪ 15.52	٪ 20.19	٪ 19.14
عدد المقطوعات والأبيات ونسبها	185	245	38
	٪ 84.48	٪ 79.81	٪ 80.86
المجمـــوع	219	307	47
	٪ 100	٪ 100	٪ 100

تبدو هيمنة المقطوعات والأبيات واضحة في أشعار العذريين، إذ أكثر من ثلاثة أرباع أشعارهم خارج إطار القصيدة، بل إن هذه الإحصائيات لا تبرز صورة توزع الأشعار بدقة، فالعدد القليل من القصائد الموجودة في دواوين هؤلاء الشعراء، أكثر من ثلثيه لا يتعدى خمسة عشر بيتا أو أقل. كما أن هذه

الإحصائيات قابلة للتغير لصالح هيمنة المقطوعات والأبيات دائما، فكثير من الروايات تروي بعض الأشعار التي تشكل قصائد في هذا الإحصاء مجزأة إلى مقطوعات صغيرة خاصة عند المجنون.

وينبغي أن نشير إلى أن الجزء المشكل من الغزليات في ديوان عنترة يغلب عليه طابع القصيدة لا الأبيات والمقطعات، لكنها قصائد تميل إلى القصر، فأغلبها يتراوح بين ثمانية أبيات وعشرين بيتا ذات بناء قريب من القصيدة الجاهلية ذات الأغراض المتعددة.

وسيلاحظ القارئ أننا أسقطنا كثيرا من هذا الإحصاء، نظرا لالتباس غزلياته بالمدح الموجه لبناء القصيدة حتى وإن كان غرضها الأساس هو الغزل، أما ديوان عروة بن حزام فهو مشكل أساسا من قصيدة بائية عدد أبياتها عشرين، وأخرى طويلة جدا تبلغ مائة وواحد وعشرين بيتا، معضدة بقصيدة مكونة من ثمانية عشر بيتا لها خصائص القصيدة الطوية (وحدة الوزن والقافية والروي والمعاني)، وكأنها تتمة لها. أما الباقي (ثلاثون بيتا) فهو موزع بين اثنتي عشرة مقطوعة وبيت منفرد.

فما هي أشكال بناء القصيدة العذرية في ظل هذا التعدد ؟

3-1 – استثمار النموذج القتيبي :

لا يعني استثمار النموذج القتيبي استنساخه وتحويل هياكله من قصيدة المديح ذات الأغراض المختلفة إلى قصيدة الغزل ذات الغرض الواحد، إسقاط مباشر لا يراعي هذا الانتقال الهام، وإنما يعني الإبقاء على حدود مميزة للمعاني داخل غرض الغزل، ونقصد بذلك انفصال الطلل عن الحديث في المرأة بعدما جاورا بعضهما البعض في النموذج السابق.

فبينما هيمن حديث الحب والعتاب والمآسي والشوق على الموضوع الرئيسي للقصيدة، استقل حديث الطلل بالمقدمة، وقد ارتبط هذا البناء بالقصائد

الطويلة نسبيا عند أغلب الشعراء العذريين كما هو الحال في قصائد: »العقيقة، لو أن الخيال يزورني، فلطالما بكت الرجال نساها وريح الشمال« لعنترة بن شداد، أو في قصائد أخرى لجميل والمجنون وقيس لبنى لم توضع لها عناوين. قال عنترة في قصيدة »لو أن الخيال يزورني«[20]:

لِـمَـنْ طَـلَـلٌ بـالـرَّقـمَـتَـيْـنِ شَـجَـانِي ... وَعَـاثَـتْ بِـهِ أيْـدِي الـبِـلَـى فَـحَـكَـانِي
وَقَفْـتُ بـه والشَّوْقُ يَكْتُبُ أسْطُرا ... بِـأقْـلَامِ دمْـعِي في رُسُــومِ جِـنَـانِي
أُسَـائِـلُـهُ عَـنْ عَـبْـلَـة فَـأجَـابَـنِـي ... غُـرَابٌ بِـه مـا بِـي مِـنَ الـهَـيَـمَـانِ

وقد كان الغراب وسيلة للتخلص من المقدمة الطللية قصد الدخول إلى موضوع العشق الذي غلبت عليه مشاعر الشكوى والحنين من خلال توظيف الشاعر للحمامة التي التفت إليها في البيت الثامن من القصيدة قائلا[21]:

وَقَـدْ هَـتَـفَـتْ في جُنْحِ لَـيْـلٍ حَمَامَةٌ ... مُـغَـرَّدَةٌ تَـشْـكُـو صُـرُوفَ زَمَـانِ
فقلتُ لها لَـوْ كنتِ مثلي حَزِينَةً ... بَـكَـيْـتِ بِـدَمْـعٍ زَائِـدِ الـهَـمَـلَانِ

وهو البناء نفسه الذي شيد به عنترة معاني قصيدة: «ريح الشمال»، قال في مقدمتها[22]:

لِـمَـنْ طَـلَـلٌ بِـوَادِي الـرَّمْـلِ بَـالِي ... مَحَـتْ آثَـارَهُ رِيـحُ الـشَّـمَـالِ
وقـفـتُ بـه ودمـعِـي مـن جُـفُـونِي ... يَـفِـيـضُ عـلـى مَـغَـانِـيـه الخَـوَالِي
أُسَـائِـلُ عـن فـتـاةِ بَـنِـي قُـرَادٍ ... وعـن أتْـرَابِـهـا ذاتِ الجَـمَـالِ
وكـيـف يُـجـيـبُـني رسـمٌ مُحِـيـلٌ ... بـعـيـدٌ لا يَـرُدُّ عـن سُـؤَالِي
إذا صـاحَ الـغُـرَابُ بـه شَـجَـانِي ... وأجْـرَى أدْمـعِـي مِـثْـلَ الـلآلِي

فكان هذا البيت هو الواسطة التي توسل بها للخروج إلى الشكوى مرة أخرى والتي استغرقت باقي أجزاء القصيدة، أي اثنا عشر بيتا.

والحديث عن الطلل في أشعار العذريين لا يتأسس على ديار مهجورة دارسة توحي بالموت والانتهاء، وإنما اتسع مجاله ليشمل المكان بكل مكوناته

(وادي - جبل، ناحية من بلاد..)، بل تجاوز ذلك إلى عناصر أخرى لا علاقة لها بالمكان كالريح والنجم والخيال. وهي تنويعات سنفرد لها محورا خاصا في إطار إبراز تنويعات البناء خاصة على مستوى المقدمة.

ومع ثبات المقدمة الطللية القائمة على المنازل والربوع الشاهدة على حب قديم جديد، أو على وصال لا سبيل إلى تجديده، فإن باقي أجزاء القصيدة ستتوسع، إذ لم تعد مجرد مقدمة تليها الشكوى أو وصف محاسن المحبوبة، وإنما سيدخل عنصر آخر لم يتكرر في أشعار كل العذريين وهو شعر الفروسية الذي يمتزج وشعر الحب عند عنترة، بل إنه العنصر الأكثر ثباتا في غزلياته مهما تغيرت المقدمات(من الطللية إلى التذكرية التأملية).

وهو بناء آخر ثلاثي الدعائم (مقدمة فموضوع بعدين: عشق الحبيبة أو تأمل الذات ووصف الحرب والشجاعة). والواقع أن خروج عنترة، في كثير من غزلياته، من عشق المحبوبة إلى البطولة، لا يعد تحولا كبيرا في طبيعة الموضوع، إذ عشق المرأة وعشق السيف جاءا متلازمين عند الشاعر، أحدهما يدل على الآخر، رغم أن أحدهما يحيل على الهزيمة المتكررة (الإخفاق في الظفر بعبلة)، والآخر يحيل على الانتصار الدائم (رد الأعداء والانتصار للقيم النبيلة).

ومن صور هذا البناء قول عنترة في قصيدة «العقيقة» (23):

1 - بينَ العقيق وبين بُرْقَة تَهْمَد	طللٌ لعبلةَ مُسْتَهَلُ المَعْهَد
يا مسْرَحَ الآرَام في وادي الحِمَى	هل فيك ذُو شَجَنٍ يروحُ ويَغْتَدي
في أيْمَن العلَمَيْن دَرْسُ معالم	أوْ هيَ بها جَلَدي وبانَ تَجلُّدي
2 - من كُل فَاتنَة تَلفَّتَ جيدُها	مرَحًا كَسَالفَة الغَزال الأغْيَد
يا عبلُ كم يشْجَى فُؤادي بالنّوَى	ويرُوعُني صوتُ الغُراب الأسْوَد

* * * *

رفعوا القِبَابَ على وجوُه أشْرَقَتْ فيها فَغَيَّبَ السُّهَى في الفَرْقَدِ
واستوْقَفوا ماء العُيونِ بأعْيُنٍ مكْحُولَةٍ بالسِّحْرِ لا بالإِثْمِدِ
* * * *
3 - وتُنُوفَةٍ مجهُولَةٍ قد خُضْتُها بسِنَانِ رمْحٍ نارُهُ لم تَخْمَدِ
باكرتُها في فتْيَةٍ عَبْسِيَّةٍ وتَرى من كل أرْوَعَ في الكريهَةِ أصْيَدِ
وترى بها الرَّاياتِ تَخْفقُ والقنا وترى العَجاجَ كَمِثْلِ بَحْرٍ مُزْبِدِ
* * * *

تتشكل هذه القصيدة من واحد وثلاثين بيتا مقسمة إلى ثلاثة أجزاء واضحة المعالم، وهي صورة لقصائد أخرى تبنى بالطريقة نفسها.

إن بناء القصيدة الغزلية عند عنترة شديد الوضوح، له نسقان: أحدهما ثلاثي الأجزاء: مقدمة، وصف المحبوبة أو مشاعر الشاعر، ثم الخروج إلى شعر الحماسة والبطولة كتتمة لحرب المشاعر والحب، وهو بناء خاص بعنترة لا نجد له نظيرا في أشعار العذريين الذين عاصروه أو جاؤوا بعده.

أما النسق الثاني فهو يتشكل من المقدمة فالموضوع/ الغرض، وهو نسق ممتد في أشعار أغلب العذريين.

ومن تجليات هذا الامتداد قصائد لجميل بن معمر أخلص فيها للاستهلال الطللي على غرار عنترة، نثبت بعضها لإبراز جوانب هذا الإخلاص، قال في أماكن متفرقة من الديوان[24]:

1 - عَفَا بردٌ من أمّ عَمْرُو فَلَفْلَفُ فَأدمانُ منها فالصَّرائِمُ مَألَفُ
وعَهْدي بها إذْ ذاكَ والشَّمْلُ جَامعٌ لَيَالي جُمْلٌ بالمودةِ تُسْعِفُ
أمِنْ منزلٍ قفرٍ تَعفَّتْ رسُومه شَمَالٌ تُغَاديه ونَكْبَاء حَرْجَفُ
فأصْبحَ قفرًا بعدَ مَا كانَ حقْبَة وجُمْلُ المُنى تَشْتُو بهِ وتُصَيِّفُ
ففَرَّقنا صَرْفٌ من الدَّهرِ لم يَكُن لَهُ دونَ تفريقٍ من الحَيِّ مَصْرَفُ
* * * *

أنْ هتفت وَرْقَـاءُ ظلت سَفَاهَـةً   تبْكي على جُمْـل لورْقـاء تهتـف؟

وقَـدْ نَـزَحَ الـدَّمْعُ البكَاء لِـذكْرِها   من العيَن أعـراب تفيض وتغـرف

ولَيْسَ بُكَاء المَرْء بالعزْف والـتُّقى   ولكن عـزف المـرء عن ذاك أعـرف

فلَـو كـانَ لي بـالصرم يا بثين طاقة   صـرمت ولكني عـن الصرم أضعف

لها في سـواد القلب م الحب ميعة   هي الموت أو كادت على الموت تشرف

ومـا ذكـرتـك النفس يـا بثين مرة   من الـدهر إلا كـادت النفس تتلف

* * * *

2 – ألـم تسأل الربع القـواء فينطق   وهـل تخبرنك اليوم بيداء سملق

بمختلـف الأرواح بـين سويقة   وأحـدب كادت بعد عهدك تخألق

أضـرت بهـا النكبـاء يومـا وليلة   ونـفـخ الصبا والـوابل المتبعق

وقـفت بهـا حتى تجلت عمايتي   ومـل الـوقـوف العنتريس المنوق

وقـال خليـلي: إن ذا لسفاهة   ألا تزجر القلب اللجوج فتلحـق

* * * *

3 – أشاقتك المـعارف والطلول   عـفـون وخـف منـهـن الحـمـول

نعم فـذكـرت دنيـا قـد تقضت   وأي نعـيـم دنيـا لا يـزول

أسـائـل دار بثينـة أيـن حلت   كـأن الـدار تخبر مـا أقـول

فـمـن ذا يـبلغـهـا رسـولا   كـذاك لكـل ذي حـاج رسـول

4 – على الـدار التي لبست بلاهـا   قـفـا، يـا صـاحـبي، فسـائلاها

ومـا يبكيك مـن عـرصـات دار   تـقـادم عـهـدهـا وبـدا بلاهـا

ذكـرت بهـا الـتي تـرمي فتوري   إذا أرسـلـت سـهـمـا شـواهـا

أتيـحـت لي ونفـسي قـد تجلت   عمـايتـه غـيهـا ورأت هـداهـا

* * * *

ذكـرتـك إذ رأينـا أم خشف   بـذي ضـال تـريع إلـى طلاهـا

إن ما يميز هذه القصائد هو الطول، فأقصرها يبلغ عشرين بيتا وأطولها اثنين وسبعين بيتا، وكلها تشترك في مناجاة الشاعر الطلل مناجاة طويلة قبل الانتقال إلى موضوع الحب بواسطة غالبا ما تكون الحمامة أو الرياح أو الأصحاب، وهي وسائط تلعب الدور نفسه الذي كانت تلعبه الراحلة في بناء قصيدة المديح.

ومثل هذا البناء يتردد في ديوان المجنون وإن لمرات قليلة كما هو الشأن في قوله[25]:

خليلي مرا على الأبرق الفرد ... وعهدي بليلى حبذا ذاك من عهد

ألا يا صبا نجد متى هجت من نجد ... فقد زادني مسراك وجدا على وجدي

أأن هتفت ورقاء في رونق الضحى ... على فنن غض النبات من الرند

بكيت كما يبكي الوليد ولم أزل ... جليدا وأبديت الذي لم أكن أبدي

وفي مكان آخر قال[26]:

خليلي هذا الربع أعلم آيه ... فبالله عوجا ساعة ثم سلما

ألم تعلما أني بذلت مودتي ... لليلى وأن الحبل منها تصرما

سألتكما بالله لما قضيتما ... علي فقد وليتما الحكم فاحكما

بجودي على ليلى بودي وبخلها ... علي سلاها: أينا كان أظلما

أحن إليها كلما ذر شارق كحب ... النصارى قدس عيسى بن مريما

وافتتح قيس لبنى ثلاث قصائد من ديوانه باستهلال ذي طبيعة طللية استحضر فيه الديار العافية قارنا ذلك بلبنى النائية، قال[27]:

1 - أضوء سنا برق بدا لك لمعه ... بذي الأثل من أجراع بيشة ترقب

نعم إنني صب هناك موكل ... بمن ليس يدنيني ولا يتقرب

2 - عفا سرف من أهله فسراوع ... فجنا أريك فالتلاع الدوافع

فغيقة فالأخياف، أخياف ظبية ... بها من لبنى مخرف ومرابع

لعل لبينى أن يحم لقاؤها ببعض البلاد إن ما حم واقع
بجزع من الوادي خلا عن أنيسه عفا وتخطته العيون الخوادع
3 - ألا يا ربع لبنى ما تقول؟ أبن لي اليوم ما فعل الحلول
فلو أن الديار تجيب صبا لرد جوابي الربع المحيل
ولو أني قدرت غداة قالت غدرت وماء مقلتها يسيل
نحرت النفس حين سمعت منها مقالتها وذاك لها قليل

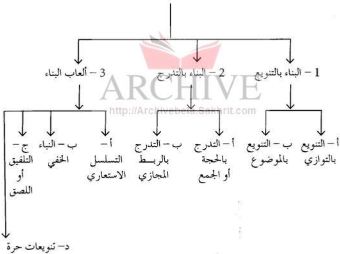
إن ما يجمع بين كل هذه المطالع هو استقلال الطلل عن المرأة إلا في النموذج الأخير من شعر قيس لبنى، وبين مكوني الغزل (المطلع الطللي وموضوع الحب/ المرأة والشاعر) وسائط ترتبط ارتباط وجوب بهذا الغرض كالحمائم والغربان والنجوم...كما أن كل هذه المطالع تشترك في خاصية إيقاعية موسيقية معروفة في التقليد الشعري العربي القديم، وهي التصريع الذي عد مؤشرا على المطلع.

غير أن المساحة التي تستغرقها هذه المقدمات تختلف في قصائد هؤلاء الشعراء، فبينما تطول في شعر عنترة وجميل، تقصر في قصائد المجنون وقيس لبنى حتى أنها لا تتعدى في كثير من الأحيان بيتا واحدا أو بيتين، ثم ينصرف الشاعران إلى الموضوع المرتبط بالحب وتلويناته.

إلا أن المقدمة ما هي إلا جزء من أجزاء القصيدة لا تستغرق في كل الحالات ما يستغرقه الغرض الرئيسي، كما أن المقدمات الطللية هي نوع واحد فقط من المقدمات التي توسل بها الشعراء العذريون لتناول مواضيعهم الغزلية، فكيف يبنى الموضوع/ الغرض؟ وما نوع المقدمات الأخرى التي استهل بها الشعراء قصائدهم ؟ وهل من الضروري التمسك بالمقدمة ؟

2-3 - البناء الحر/ التنويع :

أفرد جون مولينو وجويل طامين مقالا خاصا ببناء القصيدة ضمن كتابهما «مقدمة في تحليل الشعر»، وقد وضعا خطاطة شاملة تختزل استراتيجيات بناء القصيدة الفرنسية، نقترحها على القارئ بكل عناصرها قبل الاستفادة منها بقدر استجابة القصيدة الغزلية العذرية، بل والتوسيع فيها إذا بدا قصورها على استيعاب تلوينات هذه القصيدة.



إننا نقصد بالبناء الحر تخلص الشعراء العذريين من المقدمة الطللية من جهة، واقتراح مقدمات أخرى أو إلغاؤها بشكل نهائي من جهة ثانية، بل ممارسة الحرية المطلقة لبناء الغرض نفسه دون الامتثال للتدرج الذي كان معمولا به من قبل. فنحن إذ نستعمل مفهوم «البناء الحر»، نقترب من تشغيل

الشق الثالث من الخطاطة خاصة «التنويعات الحرة»، وهي تنويعات سنعمل على قياسها بتغيير أسلوب النظم داخل الغرض.

إن مفهوم «التنويعات الحرة» يستجيب لمنطق التحول في أسلوب النظم، وهو ما دفع الباحثين إلى اعتباره» وللبناء الخفي طريقتان للبناء تتناغمان ومنطق التطور الشعري»[29].

وهو المنطق الذي حكم القصيدة الغزلية العذرية سواء في العصر الجاهلي أو الأموي بالمقارنة مع الأغراض الأخرى.

أ – التنويع في المقدمات:

سبق أن أشرنا إلى أن العذريين وسعوا من مفهوم «الطلل «ليشمل المكان بكل مكوناته، فحل الوادي والجبل والسهل... محل الديار الآفلة، وقد كانت هذه الخطوة ضرورية للخروج من إسار الطلل/ المنازل، والانفتاح على مكونات أخرى تجاوز بها الشعراء المكان ليعانقوا النجم والبرق والحمائم والطيف، وينزلوها منزلة الاستهلال في سياق واحد عند كافة الشعراء العذريين، وهو التذكر المحيل على الأمل في لقاء الحبيبة، لا التذكر المنكفئ إلى المأساة والموت.

من صور استثمار الشعراء لهذه المكونات في مطالعهم قول عنترة بن شداد العبسي في قصيدة «سلطان الهوى»[30].

زار الخيال خيال عبلة في الكرى	**لمتيم نشوان محلول العرى**
فنهضت أشكو ما لقيت لبعدها	**فتنفست مسكا يخالط عنبرا**
فضممتها كيما أقبل ثغرها	**والدمع من جفني قد بل الثرى**
وكشفت برقعها فأشرق وجهها	**حتى أعاد الليل صبحا مسفرا**

لقد حل الخيال محل الطلل، وهو الباعث على هذه الحركة الشعرية

المؤطرة بسرد تفاصيل السلوك الذي قام به الشاعر، قبل أن ينصرف بشكل سلس جدا إلى وصف محاسن المحبوبة في باقي الأبيات متوسلا بالبيت الرابع للربط بين المقدمة والموضوع. والحكاية نفسها تتكرر بالبناء ذاته مع تغيير موضوع الحب (الانتقال من وصف عبلة إلى وصف ذات الشاعر المحب)، بينما يبقى الطيف والتذكر عنصران أساسيان في الاستهلال. قال عنترة في قصيدة «أتاني طيف عبلة»[31]:

أتاني طيف عبلة في المنام — فقبلني ثلاثا في اللثام

وودعني فأودعني لهيبا — أستره ويشعل في عظامي

ولولا أني أخلو بنفسي — وأطفئ بالدموع جوى غرامي

لمت أسى وكم أشكو لأني — أغار عليك يا بدر التمام

وتسير القصيدة نحو تصوير معاناة الشاعر وتغير أحواله في حب عبلة من العزة إلى الذلة، ومن الأمر إلى الامتثال...

وتحل الريح الهابة من ناحية عبلة محل الطيف لتذكر عنترة بالحبيبة وتشعل نار الحنين إليها، أو لتصل بينه وبينها عن طريق السلام والتحية، إنها واحدة من الرسل الكثيرين الذين كانوا سدة بين العاشقين ومعشوقاتهم، يقول[32]:

إذا الريح هبت من ربى العلم السعدي — طفا بردها حر الصبابة والوجد

وذكرني قوما حفظت عهودهم — فما عرفوا قدري ولا حفظوا عهدي

ولولا فتاة في الخيام مقيمة — لما اخترت قرب الدار يوما على البعد

مهفهفة السحر من لحظاتها — إذ كلمت ميتا يقوم من اللحد

ثلاثة أبيات إذن كانت كافية لينتقل عنترة إلى وصف المحبوبة وتصوير مظاهر وشدة افتتانه بهذا الجمال، وهو الموضوع الذي امتد على مسافة ستة وعشرين بيتا.

وقد أخلص عنترة لهذا البناء في بعض القصائد الأخرى الغزلية كقصيدة

«هلا سألت الخيل يا ابنة مالك» التي افتتحها بمقدمة استثمر فيها «الريح»[33] كواسطة بنيه وبين المحبوبة، قال[34]:

ريح الحجاز بحق من أنشاك ... ردي السلام وحيي من حياك

هبي عسى وجدي يخف وتنطفي ... نيران أشواقي ببرد هواك

يا ريح لولا أن فيك بقية ... من طيب عبلة مت قبل لقاك

وقد كان هذا البيت مدخلا ملائما لفتح حوار بين الشاعر وعبلة عن طريق نداءات متعددة صادرة من شاعر مكلوم ومرتاب في أمر المحبوبة

(يا عبل ما أخشى، يا عبل لا يحزنك بعدي – هلا سألت الخيل يا ابنة مالك

إن كان بعض عداك قد أغراك)

لينتقل بعد ذلك إلى موضوع آخر شديد الارتباط بغرض الغزل عند عنترة وهو الحماسة، حيث الحب والفروسية/ البطولة صنوان في القصيدة الغزلية العنترية، وقد وقفنا عند تجلياته في قصيدة «العقيقة». ويتخذ جميل بن معمر من الحمام الرمز الأنسب للتهييج وإثارة مشاعر الحنين، قبل أن يبني عليه معاني قصيدة طويلة متقلبة البناء، قال في مقدمتها[35]:

طربت وهاج الشوق مني وربما ... طربت فأبكاني الحمام الهواتف

وأصبحت قد ضمنت قلبي حزازة ... وفي الصدر بلبال تليد وطارف

ب – إسقاط المقدمة:

بدأت القصيدة العربية الغزلية تنحو منحى آخر في طريقة النظم حيث بات إسقاط المقدمات أمرا عاديا ومألوفا في أشعار العذريين الأمويين، خاصة عند المجنون وقيس لبنى، بينما أسقطت في كثير من أشعار جميل وبعض قصائد عنترة، وإن أبقى هذان الشاعران على ما يذكر بها (التصريع).

فهذا عنترة يتغزل بعلبة دون مداخل في سبع قصائد من باب «الغزليات»، وينوع تنويعا كبيرا في طريقة الكتابة، فتارة يفتتح بوصف مباشر لمفاتن عبلة،

وتارة أخرى يصور مأساته، ومرة ثالثة يجمع بين الأمرين، قال مبرزا مفاتن عبلة قبل أن يخرج إلى تصوير محنته[36]:

رمت الفؤاد مليحة عذراء — بسهام لحظ ما لهن دواء

مرت أوان العيد بين نواهد — مثل الشموس لحاظهن ظباء

فاغتالني سقمي الذي في باطني — أخفيته فأذاعه الإخفاء

وهو المدخل نفسه الذي اقترحه في قصيدته «جفون العذارى»حيث قال[37]:

جفون العذارى من خلال البراقع — أحد من البيض الرقاق القواطع

إذا جردت ذل الشجاع وأصبحت — محاجره قرحى بفيض المدامع

وفي مقطوعة «تمشين كغصن البان» يزكي هذا النوع من البناء القائم على تصوير مفاتن عبلة والتوسيع في ذلك مع إظهار كلفه ومحنته، قال[38]:

لعوب بألباب الرجال كأنها — إذا أسفرت بدر بدا في المحاشد

شكت سقما كيما تعاد وما بها — سوى فترة العينين سقم لعائد

من البيض لا تلقاك إلا مصونة — وتمشي كغصن البان بين الولائد

وعلى هذا المنوال تسير كل المقطوعة. وفي قصيدة خالصة الوصف لمحاسن عبلة يقول[39]:

لمن الشموس عزيزة الأحداج — يطلعن بين الوشي والديباج

من كل فائقة الجمال كدمية — من لؤلؤ قد صورت في عاج

تمشي وترفل في الثياب كأنها — غصن ترنح في نقا رجّاج

ويحول الشاعر الوصف من المحبوبة إلى الذات، فتظل مداخل القصيدة على حالها خالية من الطلل أو البدائل الأخرى المفارقة للشاعر أو المرأة، قال في ثلاثة مواضع من الديوان مصورا حاله[40]:

1 – **إذا رشقت قلبي سهام من الصد — وبدل قربي حادث الدهر بالبعد**

لبست لها درعا من الصبر مانعا ولاقيت جيش الشوق منفردا وحدي
وبت بطيف منك يا عبل قانعا ولو بات يسري في الظلام على خدي
2 – سأضمر وجدي في فؤادي وأكتم وأسهر ليلي والعواذل نوم
وأطمع من دهري بما لا أناله ألزم منه ذل من ليس يرحم
وأرجو التداني منك يا ابنة مالك ودون التداني نار حرب تضرم
3 – فؤاد لا يسليه المدام وجسم لا يفارقه السقام
وأجفان تبيت مقرّحات تسيل دما إذا جن الظلام
وهاتفة شجت قلبي بصوت يلذ به الفؤاد المستهام

هكذا إذن تتداخل العناصر داخل هذه الأبيات المقترحة في بداية القصائد، وهي عناصر تتكرر في باقي أجزاء القصيدة وتتوسع، ليصير من الصعب الحديث عن مقدمة وغرض، وإنما عن موضوع يمتد من بيت إلى آخر يتردد الشاعر على تناوله كلما سنحت له الفرصة.

وقد صار هذا النوع من الأساليب في إنشاء القصيدة العذرية معمولا به دونما حاجة إلى مقدمات ووسائط، من تجليات ذلك قول المجنون(41):

أنيري مكان البدر إن أفل البدر وقومي مقام الشمس ما استأخر الفجر
ففيك من الشمس المنيرة ضوؤها وليس لها منك التبسم والثغر
بلى لك نور الشمس والبدر كله ولا حملت عينيك شمس ولا بدر

وعلى هذا المنوال تسير القصيدة إلى نهايتها حيث يقول في خلاصة مركزة تختزل فعلة هذا الجمال الممتد على جسد ليلى والمصور في واحد وعشرين بيتا(42):

وما زالت محمود التصبر في الذي ينوب ولكن في الهوى ليس لي صبر

وتتخذ هذه المداخل شكلا آخر عند قيس لبنى حيث يفتتح قصائده بالبعد الذي أصبح حقيقة مقررة لا سبيل إلى تغييرها، وهو جزء من معاناة كبيرة

هي الباعثة على النظم والمؤطرة لكل القصائد العذرية. قال في مكانين متفرقين من الديوان مستثمرا هذه التيمة (البعد) كمدخل لقصائد عديدة[43]:

بانت لبينى فأنت اليوم متبول ... وإنك اليوم بعد الحزم مخبول
فأصبحت عنك لبنى اليوم نازحة ... ودل لبنى لها الخيرات معسول
2 - بانت لبينى فهاج القلب من ... بانا وكان ما وعدت مطلا وليانا
وأخلفتك منى قد كنت تأملها ... فأصبح القلب بعد البين حيرانا

إن الخلاصة التي يمكن التشديد عليها هي أن اختزال المقدمة في الموضوع وتصييرها جزءا منه يسري في جسد القصيدة حتى نهايتها، أصبح واقعا لا يثير الكثير من النقاش حول بنية القصيدة العذرية الخالية من المقدمة، ليتوجه النظر إلى طريقة بناء الغرض نفسه.

ج - التنويع في بناء الغرض:

ينبغي التذكير هنا أن التنويع في بناء الغرض يقوم على وحدة الموضوع/ الغزل، ولا يتعداه إلى غيره، وكل حديث عن عناصر خارج ذات المحب أو المحبوبة فهو شديد الارتباط بالموضوع، إلا أن الوحدة الموضوعية المميزة للغزل العذري لا تعني وجود وحدة عضوية، فالتقلب الدائم للشعراء من معنى لآخر كثيرا ما يحدث تقطعات في أوصال القصيدة، حتى أن المعنى الواحد يتجزأ بين المقاطع بصورة غير منتظمة دون لُحمة.

وهذا يعني أن بناء القصيدة العذرية يحتاج دائما إلى إعادة التوضيب، إنه بناء مرن يطاوع الباحث لتشييد نموذج أو نماذج محددة يمكن تصنيف كل الأشعار الغزلية العذرية ضمنها، كما يعني أن الشاعر العذري لم يكن منشغلا بكيفية الكتابة بقدر ما كان منشغلا بالإفصاح عن آلامه وآماله، وإيصال صوته إلى القارئ/ المستمع الذي عليه أن يتكفل بترتيب القصيدة من جديد. إننا إذن بصدد وضع بناء للقصيدة لا اكتشاف هذا البناء. ولأجل ذلك نقترح تحليل

قصيدتين لشاعرين متميزين في مدرسة الغزل العذري هما جميل بن معمر والمجنون، مع تطعيم هذا التحليل بنماذج للشاعرين أو لغيرهما من شعراء العذرية إذا لزم الأمر.

النموذج الأول : قال جميل بن معمر[44]:

حلت بثينة من قلبي بمنزلة ... بين الجوانح لم ينزل بها أحد

صادت فؤادي بعينيها ومبتسم ... كأنه حين أبدته لنا برد

عذب كأنه ذكي المسك خالطه ... والزنجبيل وماء المزن والشهد

وجيد أدماء تحنوه إلى رشا ... أغن لم يتبعها مثله ولد

رجراجة رخصة الأطراف ناعمة ... تكاد من بدنها في البيت تنخضد

خدل مخلخلها وعث مؤزرها ... هيفاء لم يغذها بؤس ولا بد

هيفاء مقبلة عجزاء مدبرة ... تمت فليس يرى في خلقها أود

نعم لحاف الفتى المقرور يجعلها ... شعاره حين يخشى القر والصرد

وما يضر آمرأ يمسي وأنت له ... ألا يكون من الدنيا له سبد

فسيستفيق محب قد أضر به ... شوق إليك ويشفى قلبه الكمد

تلكم بثينة قد شفت مودتها ... قلبي فلم يبق إلا الروح والجسد

وعاذلون لحوني في مودتها ... يا ليتهم وجدوا مثل الذي أجد

لما أطالوا عتابي فيك قلت لهم ... لا تفرطوا بعض هذا اللوم واقتصدوا

قد مات قلبي أخو نهد وصاحبه ... مرقش وآشتفى من عروة الكمد

وكلهم كان من عشق منيته ... وقد وجدت بها فوق الذي وجدوا

إني لأرهب أو قد كدت أعلمه ... أن سوف توردني الحوض الذي وردوا

إن لم تنلني بمعروف تجود به ... أو يدفع الله عني الواحد صمد

لا يخفى على قارئ الشعر ما في هذه القصيدة من اضطراب، حيث تأرجح جميل بين عدة معانٍ. ويمكن الكشف عن هذا الاضطراب من خلال إبراز الأفكار والمعاني الكبرى المؤطرة للقصيدة وحدودها.

فالبيت الأول يستقل بمعنى واضح، وهو إظهار المقام الرفيع الذي تحتله بثينة من وجدان الشاعر، بينما يخصص الأبيات الستة الموالية (2 ← 7) لرسم صورة هذه المحبوبة وتصوير جمالها الجسدي تصويرا مفصلا ودقيقا، ليعود في البيتين الثامن والتاسع إلى تزكية البيت الأول، فبثينة متاع ثمين يغني عن باقي المتع الأخرى إذا ما تم امتلاكها. إلا أن عدم الاقتدار على ذلك يفتح أمام الشاعر باب الأمنيات المستحيلة التي تفصح عن نفسها في البيتين العاشر والحادي عشر، ليكون البيت الثاني عشر خلاصة لهما. في حين يحدث البيت الثالث عشر قطيعة مع ما سبق ليتوجه الشاعر إلى اللائمين رافضا لومهم وعتابهم. والقطيعة نفسها يؤشر عليها البيت الخامس عشر حيث يسترد جميل الماضي من خلال استحضار شخصيات عاشقة (ماضية)، لتكون هذه الإستعارة إيذانا بتحقق الأسوء، وهو ما جعله يقر بالرهبة من خاتمة هذا العشق.

إن هذه الرحلة الطويلة بين معاني مختلفة ومتكررة أحيانا يمكن اختزالها بإعادة ترتيب لوحات هذه القصيدة وضم المتشابه إلى بعضه البعض حتى يستوي البناء، فالأبيات: 1-8-9-12 يمكن جعلها مقدمة تهيئ لوصف المحبوبة في الأبيات: 2-3-4-5-6-7، أو نتيجة طبيعية لها، وهنا يصبح إلحاق البيتين: العاشر والحادي عشر بهذه المقدمة مبررا، ليستقل البيتان الثالث عشر والرابع عشر بنفسهما، وتشكل الأبيات الأربعة الأخيرة لوحة أخرى قابلة لأن تلحق بالجزء الأول، وبالتحديد بعد البيت الثاني عشر، وهو المكان الأنسب لها. وهكذا سنصبح أمام لوحتين بدل هذا التنويع المخل ببناء القصيدة والدافع بها نحو التشظي، وهو بناء يمكن تعميمه على أغلب قصائد العذريين لا في مواضيع الغرض الواحد، وإنما في تقنية النظم حيث الانزلاق من

موضوع إلى آخر أمر وارد في أية لحظة. ففي قصيدة أخرى[45] تقارب هذه القصيدة من حيث عدد أبياتها (سبعة عشر بيتا) يستهل جميل بلوم الآخرين وإسدائهم له النصح في محبة بثينة، ليكون ذلك سببا لحوار شعري استغرق بيتين، ويصبح البيت الرابع تبريرا لتمسكه بالحب، قبل أن يلتفت إلى المحبوبة في البيت الخامس طالبا إياها الرحمة. بينما تختزل الأبيات التسعة الموالية له أشكالا متعددة من المعاني (رسم صورة الذات العاشقة باستفهامات تقريرية- الالتفات إلى الوشاة، التأكيد على هذا الحب والإخلاص له)، ليختم القصيدة بثلاثة أبيات يقدم فيها صورة جميلة لهذه المحبوبة.

هكذا تكاد المواضيع تتشابه في أغلب القصائد العذرية سواء في ديوان شاعر بعينه أو عند جل الشعراء، بينما تختلف طريقة عرضها بالتقديم والتأخير والاختزال والتوسيع، وهو أبرز وجه يجعل التعميم متعذرا.

النموذج الثاني: قال المجنون[46]:

أقول لأصحابي وقد طلبوا الصلى	تعالوا آصطلوا إن خفتم القر من صدري
فـإن لهيب النار بين جوانحي	إذ ذكـرت ليـلى أحر من الجمر
فقـالوا نريـد الماء نسقي ونستقي	فقلت تعالـوا فاستقوا الماء من نهري
فقـالوا وأين النهـر قلت مدامعي	سيغنيكـم دمـع الجفون عن الحفر
فقالـوا ولم هذا قلت من الهوى	فقالوا لحاك الله قلت اسمعوا عذري
ألـم تعرفـوا وجها لليلى شعاعـه	إذا بـرزت يغني عن الشمس والبدر
يمـر بوهمي خاطـر فيـؤدها	ويجرحها دون العيان لهـا فكري
منعمـة لو قابل البـدر وجهها	لكـان لـه فضل مبيـن على البدر
هلالية الأعلـى مطلخة الـذرا	مرجرجة السفلى مهفهفة الخصر
مبتلة هيفـاء مهضومة الحشا	مـوردة الخديـن واضحـة الثغر

خدلجة الساقين بض بضيضة ... مفلجة الأنيـاب مصقولة العمر
فقالوا أمجنون فقلت موسوس ... أطوف بظهر البيد قفرا إلى قفر
فلا ملك الموت المريح يريحني ... ولا أنا ذو عيش ولا أنا ذو صبر
وصاحت بوشك البين منها حمامة ... تغنت بليل في ذرا ناعم نضر
على دوحة يستن تحت أصولها ... نواقع ماء مده وصف الصخر
مطوقة طوقا ترى في خطامها ... أصول سواد مطمئن على النحر
أرنت بأعلى الصوت منها فهيجت ... فؤادا معنى بالمليحة لو تدري
فقلت لها عودي فلما ترنمت ... تبادرت العينان سحا على الصدر
كأن فؤادي حين جد مسيرها ... جناح غراب رام نهضا إلى الوكر
فودعتها والنار تقدح في الحشا ... وتوديعها عندي أمر من الصبر
ورحت صريع الحب دام من الهوى ... وأصبح منزوع الفؤاد من الصدر
رمتني يد الأيام عن قوس غرة ... بسهمين في أعشار قلبي وفي سحري
بسهمين مسمومين من رأس شاهق ... فغودرت محمر الترائب والنحر
مناى دعيني في الهوى متعلقا ... فقد مت إلا أنني لم يزر قبري
فلو كنت ماء كنت من ماء مزنة ... ولو كنت نوما كنت من غفوة الفجر
ولو كنت ليلا كنت ليل تواصل ... ولو كنت نجما كنت بدر الدجى يسري
عليك سلام الله يا غاية المنى ... وقاتلتي حتى القيامة والحشر

لا تقل قصيدة المجنون تنوعا من حيث المواضيع وأساليب الكتابة عن قصيدة جميل، ففيها من الحوار والوصف والتصوير ما يجعلها تتوزع عبر محاور يمكن رصدها كما يلي:

أ- الاستهلال بحوار بين الشاعر وأصحاب له يكشف المجنون من خلاله عن محنته (الأبيات الخمسة الأولى).

ب – تبرير المجنون لشدة تعلقه بليلى ودفاعه عن نفسه أمام لوم الرفاق (البيت السادس)، وهو اللحمة التي تصل الجزء الأول من القصيدة بما يليها، حيث يمر بواسطته إلى وصف المحاسن.

ج – إبراز جمال ليلى الجسدي، وهو جزء من التبرير، فالافتتان بالجمال عذر في حد ذاته، وقد استغرق هذا الوصف الأبيات: السادس، السابع، الثامن، التاسع، العاشر، الحادي عشر). د– العودة إلى الحوار المباشر بين الشاعر وأصحابه، والعودة إلى التبرير وإبراز حجم المحنة في البيتين الثاني عشر والثالث عشر.

ذ – الالتفات إلى موضوع آخر مخالف لكنه ملازم لأشعار العذريين، وهو وصف الحمامة التي تحولت في هذه القصيدة إلى رمز للبعد والفراق والتهييج أيضا. وذلك في الأبيات الرابع عشر، الخامس عشر، السادس عشر والسابع عشر.

هـ –حوار الشاعر والحمامة، وهو مدخل للتفصيل في إبراز الحالة النفسية المتردية التي أصبح عليها المجنون جراء تحقق هذا البعد، وهو ما تظهره الأبيات الإحدى عشرة الأخيرة من القصيدة.

إلا أن هذا التنوع قابل للجمع في خانات كبرى لا تعدم وسائل التعالق فيما بينها، فمقطع الحوار بين الشاعر وأصحابه، ومقطع الوصف لمحاسن المحبوبة يكملان بعضهما، ويخضعان في الوقت نفسه لمنطق التدرج من اللوم والعتاب إلى التبرير بالحجة، فالأصحاب لائمون ومتهمون للمجنون بالمبالغة في مشاعره، وهو ما دفعه إلى توضيح الصورة التي من أجلها يذوق حياض الموت، إنها صورة ليلى الجميلة التي أحوجته إلى استثمار صور بلاغية قادرة على الإقناع، وبذلك فالصورة، في هذا المقام، تتحول من مجرد رسم أو محسن إلى حجة دافعة للاتهام ومبررة للسلوك الذي يظهره المجنون (التمسك

بالحبيبة)، من هنا يمكن أن نقول إن هذا المقطع مبني بشكل منطقي داخل موضوع عاطفي قائم على الاتهام والدفاع بالحجة/الصورة.

بينما يدخل وصف الحمامة والحالة النفسية للشاعر في إطار التنويعات الملازمة لغرض الغزل العذري الذي تعود فيه الشعراء على جلب كل ما يبرر محنتهم ويصور حجم حنينهم للمحبوبات.

إن مقارنة بسيطة بين قصيدتي جميل والمجنون تبرز بوضوح أنه لا وجود لمبدإ قار في عملية البناء، لكن ليس خارج حدود غرض الغزل العذري بتيماته المعروفة التي تسبح في فلكه، كما تبرز أن هذا الشعر، مهما كان حجم التنوع فيه، يوجه دائما بموضوع كبير تلتف حوله جملة من التيمات المرتبطة بعلاقات مختلفة بين الذات والمحيط.

وقد تنبه جون مولينو وجويل طامين إلى تعدد المواضيع والأوجه التعبيرية عنها داخل قصيدة/أغنية الغزل العذري التي «تبدو كبناء ذي مستويات ثلاثة: موضوع الحب الذي يتغنى به الشاعر، والتيمات المتمركزة ببناء متقن، وأخيرا المحسنات المحققة للتيمات عبر عدة جوانب تعبيرية متغيرة، بعضها يظل شديد الارتباط بالتيمات والبعض الآخر يتأرجح بين الحضور والغياب بحسب الحاجة»(47).

وهذا يعني أن خيطا خبيئا يشد أجزاء القصيدة، على القارئ أن يدركه، وعلى المحلل أن يكشف طبيعته وأوجه ربطه لهذه الأجزاء. إن هذا الخيط لا انفكاك له عن ذات الشاعر الناظمة لكل العلاقات المتناغمة والمتنافرة.

إن القصيدة القائمة على تعدد العلاقات وحوار الواقع والذكرى، وتشظي الذات الشاعرة بين كل هذه العناصر، لن تكون منسجمة ومتجانسة بالشكل التقليدي القائم على التدرج من غرض إلى آخر بالوضوح التام، وإنما يقتضي الأمر تفاعلا كاملا من القارئ مع هذه التلوينات وإدراكه للصور المعبر عنها ليكشف في النهاية أن هذا التنويع تنويع انسجام لا تنويع تفكك.

وهكذا، فالحديث عن بناء القصيدة العذرية لا يتأسس على الموضوع وحده، بل على تنوع المكونات البلاغية وتقنيات الكتابة وإدراك القارئ لطبيعة الغرض الذي يدرسه، فهو ليس بناء متبرجا يعفي الدارس/ القارئ من مشقة البحث في آلياته، وإنما بناء خفي ومنسجم أيضا تحت عباءة التفكك الظاهر.

إن ما ينبغي التشديد عليه هو أن طرائق البناء متعددة ومتحولة من قصيدة إلى أخرى، بناء لاحق عن القصيدة العذرية التي ترفض القوالب الجاهزة لأنها إنتاج ذات عاشقة متمردة على القانون والعادات وتؤمن بالحرية، إلا أن هذه الحرية المنتجة للبناء الشعري العذري تقوم على مواضيع محددة ومؤطرة بالذات الشاعرة وذات المحبوبة وذوات أخرى إنسانية وغير إنسانية. فترى وصف المحبوبة وسلوكها (الجمال والأخلاق) ووصف نفسية أو جسد الشاعر (التأزم والنحول)، وجلب الحمائم والغربان والغزلان... من الأمور المقررة في هذا الشعر مهما كان تقديم أو تأخير الشاعر لأحد هذه المكونات داخل القصيدة.

كما نود أن نشير قبل الانتهاء من هذا التحليل إلى أن بناء القصيدة العذرية الجاهلية، خاصة عند عنترة، بناء واضح كوضوح أبنية كل القصائد، على عكس القصيدة العذرية الأموية المجددة لطرائق النظم.

إن الخلاصة التي ينبغي أن تتقرر في الأذهان هي أن التجديد الذي يتحدث عنه نقاد الشعر العربي القديم ينبغي أن يتم التأصيل له بالقصيدة الغزلية العذرية على كافة المستويات، فهذه المدرسة مدرسة شعرية فريدة بحق، شكلا ومضمونا.

ويمكن اختزال كل هذا التحليل في خطاطة تقريبية لأشكال البناء الكبرى مع التشديد على أن عناصر هذه الخطاطة قابلة للتحول خاصة على مستوى التقديم والتأخير، أما الحضور والغياب فهو أمر غير مطروح، فأكثر المواضيع أهمية في الغزل دائمة الحضور.

بناء القصيدة العذرية

شكل 1 | شكل 2

مقدمة
(طللية أو ما ينوب عنها)
الموضوع / الغرض

افتتاح نائب
عن المقدمة
الموضوع / الغرض



الهوامش

(1) الشعر والشعراء، ص: 20.

(2) Introduction a l'analyse de la poésie، P :119.

(3) Ibid،P :119.

(4) االعمدة، ج 2 ، ص: 117.

(5) الشعر الجاهلي، تطوره وخصائصه الفنية، ص: 113.

(6) نفسه، ص: 113.

(7) نقلا عن دراسات في الأدب الجاهلي، عبد العزيز نبوي، ص: 238.

(8) اتجاهات الغزل، ص: 330.

(9) شعرنا القديم والنقد الجديد، 141.

(10) الحيوان: 20/2.

(11) الشعر الجاهلي تطوره وخصائصه الفنية 123.

(12) نفسه: 123.

(13) الشعر الجاهلي: قضاياه الفنية والموضوعية. 234.

(14) دراسة الأدب العربي 237.

(15) اتجاهات الغزل ، ص:329.

(16) Introduction à l'analyse de la poésie.P :120.

(17) Ibid، P120.

(18) Ibid P :118.

(19) اعتبر كل شعر فاق عدد أبياته سبعة قصيدة باعتبار مفهوم «الإيطاء» وهو تكرار كلمة القافية بحروفها ومعناها قبل مرور سبعة أبيات، ولذلك اعتبر عيبا. أما إذا تكررت بعد ذلك فلا ضير.

(20) الديوان، ص: 231.

(21) الديوان، ص: 232.

(22) الديوان، ص: 252.

(23) الديوان، ص: 210-211-212.

(24) الديوان، ص: 125-137-160-215.

(25) الديوان، ص: 89.

(26) نفسه، ص:201.

(27) الديوان، ص: 20-41-62.

(28) Introduction à l'analyse de la poésie.P :121.
(29) Ibid.P :164 .
(30) الديوان، ص: 228.
(31) نفسه، ص: 243.
(32) الديوان، ص:214.
(33) لا يتلاءم توظيف لفظ «الريح» مع الدلالة التي يهدف إليها الشاعر، لأن الريح ارتبطت في اللغة العربية بالهلاك والموت والعقاب. بينما ارتبط لفظ «الرياح» بعكس هذه الدلالات وهو الأنسب هنا.
(34) الديوان، ص: 240.
(35) الديوان، ص:121.
(36) الديوان، ص: 193.
(37) نفسه، ص: 201.
(38) نفسه، ص: 217.
(39) الديوان، ص: 147.
(40) الديوان، ص: 221-237-259.
(41) الديوان، ص:100.
(42) الديوان، ص: 101.
(43) الديوان، ص: 67/61.
(44) الديوان، ص: 58-59-60-61.
(45) الديوان، ص: 73 وما بعدها.
(46) الديوان، ص: 118-119-120.
(47) Introduction à l'analyse de la poésie.P :130-131.

المصادر والمراجع

- ابراهيم عبدالرحمن محمد. الشعر الجاهلي: قضاياه الفنية والموضوعية. دار النهضة العربية. بيروت. لبنان. دون ت/ط.
- ابن رشيق. العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده. تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد. دار الجيل. بيروت. لبنان. ط 1981/5.
- ابن قتيبة. الشعر والشعراء. تحقيق مفيد قميحة. دار الكتب العلمية. بيروت. ط 1985/2.
- أبو عثمان بن عمرو بحر الجاحظ: الحيوان. تحقيق عبد السلام هارون. مكتبة مصطفى البابي الحلبي. القاهرة.
- أحمد وهب رومية. شعرنا القديم والنقد الجديد. سلسلة عالم المعرفة. ع 207. مارس 1996.
- بهي الدين زيان. الشعر الجاهلي: تطوره وخصائصه الفنية. دار المعرفة. القاهرة. ط 1982.
- جميل بن معمر : الديوان. تحقيق إميل بديع يعقوب. دار الكتب العلمية. بيروت. ط 2004/1.
- عبدالعزيز نبوي. دراسات في الأدب الجاهلي. مؤسسة المختار للنشر والتوزيع. القاهرة. ط 2006/3.
- عنترة بن شداد العبسي. الديوان. شرح يوسف عيد. دار الجيل. بيروت. ط 2001.
- قيس بن ذريح. الديوان. شرح راجي الأسمر. دار الفكر العربي. بيروت. ط 1997/1.
- قيس بن الملوح : الديوان. جمع وترتيب أبي بكر الوالبي. تحقيق جلال الدين الحلبي. دار النجم. بيروت. ط 1994/1.
- مصطفى ناصف : دراسة الأدب العربي. بيروت. ط 1983/3.
- يوسف حسين بكار. اتجاهات الغزل في القرن الثاني الهجري. دار الأندلس. بيروت. ط2.
- Jeaun molino–joelle tamine : Introduction a l'analyse de la posie. Presses universitaires de France. 1988.



إشكالية البديع وإعجاز القرآن رؤية (الباقلاني) مثالا

فاضل عبود التميمي(*)



1 - المقدمة:

البديع في اللغة: الجديد، والبارع، والعجيب[1]، وكان القدماء قد فهموا البديع على ما يرى باحث معاصر: «درجة خاصة من التمييز، يظفر بها الفنان المبدع»[2]، ولهذا شاع في الأدب العربي، ولاسيما في العصر العباسي إلى درجة لافتة النظر، عللها عدد من النقاد المعاصرين، وأرجعوها إلى أسباب مختلفة[3]، وكان ابن المعتز (296هـ) قد أثبت أن البديع موجود «في القرآن، واللغة، وأحاديث رسول الله صلى الله عليه وسلم، وكلام الصحابة، والأعراب، وغيرهم، وأشعار المتقدمين»[4].

والبديع في عهد الباقلاني (403هـ) لا يراد به العلم الثالث من علوم البلاغة تلك التي وضع تقسيماتها الدقيقة القزويني (739هـ) فيما بعد في كتابه (الايضاح)، وإنما علوم البلاغة بعامة، وهو ما يعنيه هذا البحث، ولهذا فالبديع يشمل الاستعارة، والتشبيه فضلا عن الفنون الأخرى، وهو في لغة الاصطلاح

(*) العراق.

التي عند القزويني: «علم يعرف به وجوه تحسين الكلام بعد رعاية تطبيقه على مقتضى الحال، ووضوح الدلالة»[5].

أما الإعجاز فهو من المعجزة التي هي «في لسان الشرع أمر خارق للعادة مقرون بالتحدي سالم عن المعارضة»[6]، عام في سائر العصور، لا يحدّه زمن، ولا يستوعبه مكان.

2 – هدف الدراسة:

تسعى هذه (الورقة) إلى قراءة (البديع) بوصفه مصطلحا بلاغيًا، وتحديد علاقته بالإعجاز القرآني من وجهة نظر (الباقلاني) التي وثّقها في كتابه (إعجاز القرآن)[7]، وهي تدرك – الورقة – أن البحث في الإعجاز البلاغي صار «منحى قائم الذات يُفتتح الحديث فيه في الغالب بديباجة تُذكّر بالأوجه الإعجازية الأخرى المقبول منها، والمرفوض كما نجد عند علماء القرن الرابع: الرماني (386هـ)، والخطابي (388هـ)، والباقلاني»[8]، ليكتمل في القرن الخامس على يد عبدالقاهر الجرجاني (471هـ) خطابا له مقدماته، ونتائجه.

3 – المدخـــل:

كان الباقلاني من أوائل علماء البلاغة الذين عنوا بدراسة إعجاز القرآن فهو برأيه أحق بالدرس بكثير مما صنف علماء العربية في علوم كثيرة[9]، وقد نوّه بطريقة نقديّة عن تقصير قسم من أولئك العلماء في دراسة الإعجاز «حتى أدى ذلك إلى تحوّل قوم منهم إلى مذاهب البراهمة»[10]، وقد أثبت وحدانيّة الله بوساطة الإعجاز البلاغي حين أمعن النظر في قوله تعالى ﴿ **أم يقولون افتراه، قل فأتوا بعشر سور مثله مفتريات، وادعوا من استطعتم من دون الله إن كنتم صادقين، فإن لم يستجيبوا لكم فاعلموا إنما أنزل بعلم الله، وأن لا إله إلا هو فهل أنتم مسلمون** ﴾ [هود 13-14]، قائلا: «فجعل عجزهم عن الإتيان بمثله دليلا على أنه منه، ودليلا على وحدانيته»[11].

كان الباقلاني قد نقل أوجه الإعجاز القرآني عن الأشاعرة جماعته في المنهج والتفكير الذين سماهم (أصحابنا)، وعن غيرهم وهي عنده[12]:

أولا: الإخبار عن الغيوب.

ثانيا: الإخبار عن قصص السابقين.

ثالثا: كون القرآن بديع النظم عجيب التأليف، وهذا الوجه بنى عليه مجمل تصوراته البلاغية في هذه المسألة المهمّة، فبديع نظمه المتضمن لفكرة الإعجاز يكمن في وجوه لعلّ من أهمها أن نظم القرآن «خارج عن المعهود من نظام جميع كلامهم [الهاء يعود على العرب] ، ومباين من ترتيب خطابهم، وله أسلوب يختص به، ويتميّز في تصرفه عن أساليب الكلام المعتاد»[13]، وقد بيّن الباقلاني أن «نظم القرآن جنس متميّز، وأسلوب متخصّص، وقبيل عن النظير متخلّص»[14]، وأضاف «فأما نهج القرآن ونظمه، وتأليفه ورصفه، فإن العقول تتيه في جهته، وتحار في بحره، وتضلّ دون وصفه»[15].

بالعودة إلى الوجه الأخير (الثالث) فإن الباقلاني تجاوز فيه دور الناقل إلى دور المحلّل، والمعلّل حين دقّق النظر في بلاغة القرآن الكريم، واجدا فيها الأوجه الإعجازية التي تحيل على طبيعة نظمه، وأسلوبه، وقد وفق في مسألة إخراج القرآن من نُظم تجنيس الكلام الأدبي عند العرب حين عدّه خارجا عن شكل النثر، والشعر؛ لأنه جنس متميز «ليس من باب السَجْع ، ولا فيه شيء منه، وكذلك ليس من قبيل الشعر ... إذا تأمله المتأمل تبين أنه خارج عن العادة، وأنه معجز»[16]، وذلك برأيه سر تفرّده.

4 – الإعجاز البلاغي:

يُعد الباقلاني في كتابه (إعجاز القرآن) «قنطرة عبر عليها حديث بلاغة القرآن من أفكار تدور على ألسنة العلماء، والأدباء، ينقلها واحد عن آخر، وآراء متشعبة فردية إلى أفكار ثابتة منظمة في أسلوب علمي سليم»[17]، ضمّه

كتاب قائم بذاته بعد أن كان عند سابقيه رسائل محدودة الصفحات، فقد أفاض الباقلاني البحث في الإعجاز البلاغي محددا وجوهه في:

أ – ما يرجع إلى بلاغة الجملة القرآنية.

ب – ليس للعرب كلام مشتمل على هذه الفصاحة والغرابة، ولهذا صار القرآن معجزا عندهم.

ت – إن بديع تأليف القرآن لا يتفاوت، ولا يتباين، بخلاف خطابات العرب.

ث – إن كلام الفصحاء يتفاوت في الفصل والوصل، والعلو والنزول، والتقريب، والتبعيد، فهو نازل دون القرآن الكريم.

ج – إن نظم القرآن يخرج عن عادة كلام الجن والإنس، فهو فريد في نمطه، ونوعه ولهذا صار معجزا.

ح – اشتمال القرآن الكريم على جميع أنواع خطابات العرب، وتجاوزه المعتاد عندهم.

خ – إن معاني القرآن الكريم مما تتعذر على البشر وتمتنع؛ ولهذا صار معجزا.

د – الكلمة في القرآن الكريم يتمثل بها البشر في تضاعيف كلامهم دائما.

ذ – إن حروف العربية تسعة وعشرون حرفا، وعدد السور التي افتُتِحَ فيها بذكر الحروف ثمانية وعشرون حرفا، وجملة ما ذكر من هذه الحروف في أوائل السور أربعة عشر حرفا، فهذه الإحصاءات الدقيقة أعطت فكرة عن سر القرآن، وإعجازه، وعلاقة الإعجاز بحروف العربية التي عددها تسعة وعشرين بعد إضافة الهمزة إليها، أي إنها ثمانية وعشرون ضعف عدد الحروف المقطعات في أول السور... فالعدد[14]، وضعفه لم يأتيا اعتباطا في سياقات الكتاب العزيز، وإنما جاءا ليدعما فكرة الإعجاز العددي في القرآن الكريم، وهي مسألة لا يمكن فصلها عن بلاغة القرآن.

ر – سهولة القرآن، وخروجه عن الوحشي المستكره، والغريب المستنكر[18].

إن تحديد وجوه الإعجاز البلاغي، وحصرها مهمة وفّق الباقلاني في إدراكها، بعد سلسلة من المحاولات البحثية التي بُدئت على يد الرماني الذي أدرك أن البلاغة في أبوابها العشرة وجه من وجوه الإعجاز القرآني[19]، والخطابي (388هـ) الذي رأى أن القرآن صار معجزا لأنه جاء بأفصح الألفاظ في أحسن نظوم التأليف[20]، ثم أبو هلال العسكري (395هـ) الذي أكّد((أن الإنسان إذا أغفل علم البلاغة وأخل بمعرفة الفصاحة لم يقع علمه بإعجاز القرآن من جهة ما خصه الله به من حسن التأليف، وبراعة التركيب، وما شحنه به من الإيجاز البديع، والاختصار اللطيف، وضمنه من الحلاوة، وجلله من رونق الطلاوة، مع سهولة كَلِمه وجزالتها، وعذوبتها، وسلاستها إلى غير ذلك من محاسنه التي عجز الخلق عنها، وتحيّرت عقولهم فيها»[21].

تلك المحاولات كان لها الأثر الكبير في تحديد متعلقات الإعجاز عند الباقلاني حيث أدركها « في نظم الحروف التي هي دلالات وعبارات عن كلامه، وإلى مثل هذا النظم وقع التحدي»[22]، حتى اكتملت على يد عبد القاهر الجرجاني (471هـ) الذي كشف عن قيام فكرة الإعجاز على نظرية النظم.

5 – إعجاز القرآن من جهة البديع:

كان الباقلاني قد ابتكر سؤالا حدّد بموجبه علاقة البديع بالإعجاز، وأدار حوله فصول الكتاب حين سأل «هل يمكن أن يعرف إعجاز القرآن من جهة ما تضمنه من البديع؟»[23]، وقبل أن يجيب على هذا السؤال المهم راح يتملى أطروحة البلاغي ابن المعتز في ورود البديع في القرآن الكريم، واللغة، وكلام الصحابة، والشعر من دون أن يحيل عليها[24]، ثم نقل رأيين يخصان تلك العلاقة:

الأول: مؤداه «أن من الناس من يريد أن يأخذ إعجاز القرآن من وجوه البلاغة التي... تسمى البديع»[25]، وهي: الاستعارة، والتشبيه، والغلو

والإفراط، والمماثلة، والمطابقة، والتجنيس، والمقابلة، والموازنة، والمساواة، والإشارة، والمبالغة والغلو، والإيغال، والتوشيح، ورد عجز الكلام على صدره، وصحة التقسيم، وصحة التفسير، والتكميل والتتميم، والترصيع، والتكافؤ، والسلب والإيجاب، والعكس والتبديل، والالتفات، والتذييل، والاستطراد، والتكرار[26]، و(الناس) الذين عناهم في كلامه السابق هم «أهل الصنعة مَنْ صنّف في هذا المعنى من صنعة البديع»[27]، وقد جاء على ذكرهم فيما بعد وهم: الخليل بن أحمد الفراهيدي (175هـ)، والأصمعي (216هـ)، وعبدالله ابن المعتز (399هـ)، و قدامة بن جعفر (337هـ)[28].

ثم أجاب صراحة عن سؤاله السابق (هل يمكن أن يعرف إعجاز القرآن من جهة ما تضمنه من البديع؟) بقوله «ليس كذلك عندنا؛ لأن هذه الوجوه [وجوه الرأي الأول] إذا وقع التنبيه عليها أمكن التوصل إليها بالتدريب، والتعود، والتصنع لها، وذلك كالشعر الذي إذا عرف الإنسان طريقه صح منه التعمل له، وأمكنه نظمه»[29]، بمعنى لا يجوز أن يستفيد إعجاز القرآن من وجوه البديع السابقة لأن «الوجوه التي نقول: إن إعجاز القرآن يمكن أن يعلم منها فليس مما يقدر البشر على التصنع له والتوصل إليه بحال»[30]، وعنده «أن كثيرا من المحدثين قد تصنّع لأبواب الصنعة حتى حشي جميع شعره منها»[31]، في هذا القول إشكالية كبرى لأن قائله – الباقلاني – رأى في إشكالية البديع في الشعر المحدث مقايسة خص بها النص القرآني، وهذا شيء خطير إذ إن كثرة البديع في الشعر المحدث لا علاقة لها بوجود البديع في القرآن الكريم، ويبدو أنه لجأ إلى هذه المقايسة امتثالا لموازنته الكبرى التي أجراها بين القرآن الكريم، وشعر امرئ القيس في الكتاب نفسه.

خلاصة الإجابة عن سؤاله السابق «لا سبيل إلى معرفة إعجاز القرآن من البديع»[32]، وذلك لأن البديع ليس فيه ما يخرق العادة ويخرج عن العرف، بل يمكن استدراكه بالتعلم، والتدريب به، والتصنع له كقول الشعر، ووصف

الخطب وصناعة الرسائل، وله طريق يسلك، وسلم يرتقى فيه إليه، وهو عنده زينة ومحسن، وأدباء عصره ينظرون فيه إذا أرادوا إنشاء قصيدة، أو خطبة فيحسنون به كلامهم[33].

كلام الباقلاني السابق واضح الدلالة فالبديع عنده لا يمكن أن يكون معجزا، أو مؤدّيا إلى الإعجاز، ولكنه – الباقلاني – ما أن انتهى من تحليله هذا وقد أقصى البديع جملة، وتفصيلا من إدراك الإعجاز فاجأ المتلقي بمسألة لم تكن بحسبانه حين تنقل من الحدة في الطرح إلى اللين في التقديم معطيا البديع مساحة من الفاعلية، رادّا الاعتبار إلى صورته الحقيقية، مانحا إياه مزايا لم يكن قد تحدث عنها، فالبديع على الرغم من كل التوصيفات التي لحقته إلا أنه بحسب رأي الباقلاني «باب من أبواب البراعة، وجنس من أجناس البلاغة»[34]، بمعنى أنه وإن كان لم يجد «الإعجاز متعلقا بهذه الوجوه الخاصة، ووقفا عليها»[35]، غير أنه وجد أن هذه الوجوه «مؤثرة في الجملة آخذة بحظها من الحسن، والبهجة متى وقعت في الكلام على غير وجه التكلف، المُسْتَبْشَع، والتعمل المُسْتَشْنَع»[36]، وكأنه بهذا الكلام أراد التمهيد إلى حديثه القادم الذي قال فيه بدخول قسم من فنون البديع إلى الإعجاز.

الثاني: إن الإعجاز يؤخذ من الوجوه العشرة التي قال بها (الرماني) التي هي: الإيجاز، والتشبيه، والاستعارة، والتلاؤم، والفواصل، والتجانس، والتصريف، والتضمين، والمبالغة، وحسن البيان[37].

حين ناقش الباقلاني هذا الرأي قال صراحة بحصول الإعجاز من البديع ولا سيّما الذي لا سبيل إليه «بالتعلم، والتعمل من البلاغات»[38]، معددا فنونه في: البيان الذي هو معجز من القرآن، بل هو أعلى منازل البيان، وأعلى مراتبه جمع وجوه الحسن، وأسبابه، وطرقه، وأبوابه ولهذا صح أن يتعلق به إعجاز القرآن، وكذلك رأى في المبالغة في المعنى، والصفة وجوها تثمر الإعجاز، وفي تضمين المعاني قد يتعلق الإعجاز إذا حصل للعبارة طريق البلاغة

في أعلى درجاتها[39]، والفواصل التي يصح أن يتعلق بها الإعجاز ، فضلا عن المقاطع التي تضم الفواصل سواء أكانت رأس آية، أم غيرها، وكذلك المطالع، أما التصرف في الاستعارة فيصح أن يتعلق به الإعجاز كما في حقائق الكلام لأن البلاغة في كل واحد من هذين البابين تجري مجرى واحدا، وكذلك الإيجاز ، والبسط يصح أن يتعلق بهما القران[40]، أما التشبيه فقد اشترط في إعجازه أن يكون داخلا في نظم القرآن حصرا «فأما الآية التي فيها ذكر التشبيه، فإن ادعّى إعجازها لألفاظها ونظمها وتأليفها فإني لا أدفع ذلك وأصححه»[41] بمعنى أنه عدّ نظم التشبيه القرآني معجزاً، ولا علاقة للتشبيه المحض بفكرة الإعجاز، وهذا يعني أن الباقلاني كان يؤمن ببلاغة هذه الوجوه ودلالاتها على الإعجاز التي سبق لـ (الرماني) أن عدّها وجوها يأخذ منها إعجاز القرآن بوصفها أعلى طبقة بلاغية «فما كان في أعلاها طبقة فهو معجز، وهو بلاغة القران»[42]، وهي جميعها عند الباقلاني «لا تستوفى بالتعلم»[43]، وقد اشترط في الوجوه المعجزة شرطا واحدا هو اندماجها في نظم مرتّب، وليس في صيغة إفراد «أنما ننكر أن يقول قائل: إن بعض هذه الوجوه بانفرادها قد حصل فيه الإعجاز من غير أن يقارنه ما يصل به الكلام و يفضي إليه»[44]، وهو بهذه الملاحظة المهمة أتاح لمن يجيء من بعده أن يرى الإعجاز في النظم حصرا ، وهذا ما أدركه فيما بعد عبدالقاهر الجرجاني.

لقد أورد الباقلاني البديع القرآني في شواهد تطبيقية، وترك للقارئ حريّة الإمساك بالإعجاز وله في هذا رأي نص عليه «فأما من كان قد تناهى في معرفة اللسان العربي ،ووقف على طرقها ومذاهبها...فليس يخفى عليه إعجاز القران»[45].

إن مصطلحات البديع التي ذكر الباقلاني صحة تعلقها بالإعجاز القرآني تفتقر إلى التحديد، والتوصيف الدقيقين، فمصطلح البيان مثلا مبتسر في دلالته، ولا علاقة له بمصطلح البيان الذي استقر على يد السكاكي (626هـ) فيما بعد،

وإنما هو عنده كما عند الرماني ينقسم على أربعة أقسام: كلام، وحال، وإشارة، وعلامة من دون أن يحيل على معناها، وعنده أن التفاضل يقع في البيان الذي نقيضه العي[46].

وقد عرّف المبالغة في المعنى بقوله: «هي الدلالة على كثرة المعنى»[47]، وهي على وجوه منها: المبالغة في الصفة كقولك (رحمن) عن (راحم) للمبالغة، فضلا عن ما جاء على زنة (فعّال) و(فعول) مثل (غفّار)، و(شكور).

أما التضمين فهو عنده «حصول معنى فيه من غير ذكره له باسم، أو صفة هي عبارة عنه»[48]، وهو على وجهين، الأول تضمين توجبه البنية مثل (معلوم) الذي لا بد له من (عالم)، والآخر تضمين يوجبه معنى العبارة مثل صفة (ضارب) بمعنى (مضروب).

والتضمين عند الباقلاني كله إيجاز، وقد عدّ البسملة من بابه لأنها تضمنت الاستفتاح باسم الله تعالى على جهة التعظيم والتبرك، ولا علاقة له بمصطلح التضمين الذي ظهر فيما بعد.

ورأى في الفواصل حروفا «متشاكلة في المقاطع، يقع بها إفهام المعاني، وفيها بلاغة»[49]، تقع متجانسة وأخرى متقاربة، ولا علاقة لها بالقوافي والأسجاع، غير أنه لم يعرّف الاستعارة مكتفيا بقوله إنها تباين التشبيه وقد مثّل لها بعدد من الاستعارات القرآنية، وهي عنده أوقع من اللفظ الظاهر، وأبلغ من الكلام الموضوع[50]، فيما الإيجاز يحسن في نظره مع ترك الإخلال باللفظ والمعنى لأنه «يأتي باللفظ القليل الشامل لأمور كثيرة»[51]، وينقسم على حذف وقصر، وقد مثّل لهما بآيات قرآنية كريمة.

وقد عرّف التشبيه بقوله: «العقد على أن أحد الشيئين يسد مسد الآخر في حس أو عقل»[52]، وقد أخذه من الرماني[53]، ومثل له بآيات قرآنية كريمة.

أما الوجوه التي لا دلالة لها على الإعجاز فهي عنده: التشبيه المحض[54]، وكان قد ذكر «إن قلنا: ما وقع من التشبيه في القرآن معجز عرض اعتراض علينا من التشبيهات الجارية في الأشعار ما لا يخفى عليك وأنت تجد في شعر ابن المعتز من التشبيه البليغ الذي يشبه السحر»[55]، والمبالغة في اللفظ[56]، والسجع، والتجنيس، والتطبيق[57]، فضلا عن فنون (الرأي الثاني): التجانس، والتصريف، والتشبيه الذي لا يدخل في نظم القرآن الكريم.

مما سبق يتبين أن البديع عند الباقلاني بديعان، بديع لا علاقة له بالإعجاز، وهو الذي ذُكرت فنونه في (الرأي الأول)، فضلا عن قسم من فنون الرأي الثاني وقد نصّ عليه بقوله «فمنها ما يمكن الوقوع عليه، والتعمل له،و يدرك بالتعلم،فما كان كذلك فلا سبيل إلى معرفة إعجاز القرآن به»[58] وبديع له علاقة بالإعجاز متمثلا بقسم من فنون الرأي الثاني ، وقد نص عليها بقوله «وأما مالا سبيل إليه بالتعلم و التعمل من البلاغات، فذلك هو الذي يدل على إعجازه»[59]، وهذا يعني بطلان رأيه الذي قال فيه: «لا سبيل إلى معرفة إعجاز القرآن من البديع»[60]، فضلا عن أن الباقلاني في الرأي الأول عدّ الاستعارة، والمبالغة،والتشبيه مما لا يقع بها الإعجاز، ولكنه في الرأي الثاني عدّ التصرف في الاستعارة ،و المبالغة في المعنى، والصفة،والتشبيه الذي يقع في نظم القرآن، مما يتعلق بها الإعجاز... فهل الاستعارة عنده استعارتان؟ اعتيادية، وإعجازية؟ وكذلك المبالغة في المعنى؟ ذلك ما لم يوضحه، وتركه عرضة للنقد، والتأويل.

لعل السر في اختلاف أحكام الباقلاني السابقة يعود إلى أن المصطلح البلاغي في عهده لم يكن مستقرا، فمصطلح البديع ظل يتقلب في عقله بين فاعليته البلاغية، وبين كونه محسّنا يستعمله أدباء عصره حين «يؤلفون أنواع البارع، ثم ينظرون فيه إذا أرادوا إنشاء قصيدة، أو خطبة فيحسنون به كلامهم»[61]، ولهذا سرعان ما غادر هذا الحكم حين أنعم النظر في القرآن الكريم فوجده مشتملا على بديع كثير ليس له غرض تحسيني واضح عندها

غادر هذا الرأي إلى رأي آخر مؤداه أن من البديع ما يمكن أن يكون معجزا بمعنى أنه رأى في البديع مستويين متناقضين الأول لا علاقة له بالإعجاز، والثاني معجز.

يقول د. محمد العمري معلقا على هذه المسألة: «إن هناك مستويين من البديع (عند الباقلاني): مستوى بشري موصوف وقابل للتعلم ،ومستوى لا يمكن وصفه وإنما يمكن المساعدة على اقتناصه من طرف الخبراء»[62].
هذا الرأي يقسم بلاغة البديع على قسمين: (إلهيّة)، وأخرى (بشريّة) والقسمة فيه تحيل بالنتيجة على موازنة بين ما هو (رباني) معجز، و(إنساني) متفاوت الجمال، وهو عين ما فعله الباقلاني.

إن تقسيم الباقلاني البديع على مستويين مختلفين يعكس طبيعة النظرية التي تسلح بها وهو يدرس قضية الإعجاز تلك التي كان قد وازن فيها بين القرآن الكريم و الشعر ،أي بين ما هو (مقدس)، والشعر الذي هو بحسب رأيه (مدنس) «ضرب الشيطان فيه بسهمه، وأخذ منه بحظه»[63]، لكي يثبت تفوق المقدس على المدنس، وليس هذا بالأمر الصعب على المسلم الذي يؤمن بالفطرة بتفوق القرآن على كل الخطابات ؛ولهذا كان من الصعب على الباقلاني أن يقول بتميز البديع وهو يؤمن لغة القرآن الكريم من غير جنس لغة العرب، بخلاف المعتزلة التي رأت أن الأسس البلاغية في القرآن الكريم هي نفسها الأسس البلاغية لكلام سائر البشر، وأن معايير الجمال في النص القرآني هي نفسها معايير الجمال في أي نص أدبي[64]؛ ولأنه (أشعري) كان يرى أن بلاغة القرآن ليست من جنس بلاغة البشر ، ولهذا عدّ القرآن الكريم معجزا بكامله، أي بحروفه، وتراكيبه، وهو عند الأشعرية صفة من صفات الله ،وهذا وجه الاختلاف بينه، وبين عبدالقاهر الجرجاني الذي كان أشعريا هو الآخر[65]، لكنّه رأى أن معايير الجمال القرآني هي معاير جمال العربيّة، والإعجاز عنده لا يدرك إلا من خلال فهم بلاغة الشعر، أي بلاغة العربية فقد

اتخذ من معرفة الشعر سبيلا واضحا للوصول إلى حجية القرآن، وإعجازه، وهو القائل: «وكان مُحالا أن يَعْرِفَ كونَه [القرآن] كذلك، إلا من عَرَفَ الشعر الذي هو ديوان العرب، وعنوان الأدب، الذي لا يشك أنه كان ميدان القوم إذا تجارَوْا في الفصاحة والبيان، وتنازعوا فيهما قَصَبَ الرِّهان، ثم بحث عن العلل التي بها كان التباين في الفضل، وزاد بعض الشعر على بعض، كان الصَّادُّ عن ذلك صاداً عن أن تُعْرَف حجّة الله تعالى»(66)، ليثبت أن دارس القرآن لا همّ له سوى القرآن ، وحياده العلمي.

6 - الخاتمـــة:

أ - إن البديع عند الباقلاني فنون البلاغة بعامة مطلقة من حدود التميز، وليس العلم الثالث من علومها و لم يكن هذا ديدنه وحده، وإنما ديدن من سبقه، وعاصره من العلماء من أمثال الرماني، والخطابي، وابن المعتز... مع ميله إلى الربط بين البديع، والتحسين.

ب - إن الإعجاز عند الباقلاني يرتبط في نظم الحروف التي هي دلالات وعبارات القرآن الكريم، أي بلاغة الجملة، فالقرآن في نظمه خارج عن المعهود من نظم العرب، ومباين لطبيعة خطابهم، فضلا عن أنه ليس بسجع، أو شعر؛ ولهذا صار معجزا.

ت - لا سبيل إلى معرفة إعجاز القرآن من فنون البديع التي ذكرها علماء العربية؛ لأن هذه الفنون ليس فيها ما يخرق العادة وأنها يمكن أن تستدرك بالتعلم والتمرن.

ث - إن الباقلاني وهو يعالج المسألة السابقة طرح آراء ناقضت تصوره السابق تمكن البحث من رصدها على وفق الآتي من السياق:

1 - خفف الباقلاني من تصوراته النقدية المقصية للبديع من الإعجاز حين عد البديع بابا من أبواب البراعة، وجنسا من أجناس البلاغة.

2 – قال – مخالفا رأيه السابق – بحصول الإعجاز من البديع الذي لا سبيل إليه بالتعلم، والتعمل وقد حصر فنونه المفضية إلى الإعجاز في: البيان، والمبالغة في المعنى وتضمين المعاني، والفواصل، والاستعارة، والإيجاز، والشبيه الداخل في نظم القرآن.

ج – لعل السر في اختلاف أحكام الباقلاني السابقة يعود إلى أن المصطلح البلاغي في عهده لم يكن مستقرا، ولاسيّما مصطلح البديع الذي كان قد عده محسِّنا يستعمله أدباء عصره إذا أرادوا إنشاء قصيدة، أو خطبة فيحسنون به إبداعهم، ولكنه سرعان ما غادر هذا الحكم حين أنعم النظر في القرآن الكريم فوجده مشتملا على بديع كثير ليس له غرض تحسيني واضح عندها سرعان ما غادر هذا الرأي إلى رأي آخر مؤداه أن البديع باب من أبواب البراعة، وجنس من أجناس البلاغة، بمعنى أنه رأى في البديع مستويين متناقضين الأول لا علاقة له بالإعجاز، والثاني معجز.

الإحـــــالات

(1) ينظر: لسان العرب: مادة بدع دار صادر د.ت بيروت.

(2) البديع: منير سلطان: 11: 1986 دون مطبعة، وطبعة.

(3) ينظر: الأدب في ظل بني بويه: د. محمود غناوي الزهيري: 298، 300، وعلم البديع: عبدالعزيز عتيق: 8 :1985، وبحثا عن طريق: د. ضياء خضير: 95، 100: 1983.

(4) ينظر: البديع: 73 .

(5) الإيضاح...: 334.

(6) الإتقان في علوم القرآن: السيوطي: 2: 116.

(7) ينظر: إعجاز القرآن : الباقلاني: تحقيق: السيد أحمد صقر دار المعارف بمصر 1963.

(8) البلاغة العربية أوصولها وامتداداتها: د. محمد العمري: 161.

(9) ينظر: إعجاز القرآن: 5.

(10) ينظر: نفسه.

(11) نفسه: 17.

(12) ينظر قوله «ذكر أصحابنا»: 33 والضمير في (أصحابنا) يعود على الاشاعرة.

(13) إعجاز القرآن: 35.

(14) نفسه: 159.

(15) نفسه: 183.

(16) نفسه: 35.

(17) فكرة النظم بين وجوه الإعجاز: د. فتحي أحمد عامر: 32.

(18) تنظر هذه الوجوه جميعها في: إعجاز القرآن: 35-47.

(19) ينظر: النكت في إعجاز القرآن:في ثلاث رسائل..: 69.

(20) ينظر: بيان إعجاز القرآن:في ثلاث رسائل...: 70.

(21) كتاب الصناعتين: 7.



(22) إعجاز القرآن: 261.

(23) نفسه: 66.

(24) نفسه، وينظر البديع: 76 وما بعدها.

(25) نفسه: 275.

(26) ينظر: نفسه: 66-107.

(27) نفسه: 66.

(28) ينظر: نفسه: 78، 80.

(29) نفسه: 107.

(30) نفسه.

(31) نفسه: 108.

(32) ينظر: نفسه: 111.

(33) ينظر: نفسه.

(34) نفسه: 112.

(35) نفسه.

(36) نفسه.

(37) ينظر: نفسه: 262-275.

(38) نفسه: 275.

(39) ينظر: نفسه: 283.

(40) ينظر: نفسه: 284.

(41) نفسه: 276.

(42) النكت في إعجاز القرآن: الرماني ضمن ثلاث رسائل في إعجاز القرآن: 69.

(43) إعجاز القرآن: 284.

(44) نفسه: 276.

(45) نفسه:113.

(46) ينظر: نفسه: 274.

(47) نفسه: 273.

(48) نفسه: 272، 273

(49) نفسه: 270.

(50) ينظر: نفسه: 268، 269.

(51) نفسه: 262.

(52) نفسه: 263، 264.

(53) ينظر: البيان في إعجاز القرآن: في ثلاث رسائل...: 74.

(54) ينظر: إعجاز القرآن: 276.

(55) نفسه: 275، 276.

(56) ينظر: نفسه: 283.

(57) ينظر: نفسه: 284.

(58) نفسه: 275.

(59) نفسه.

(60) نفسه: 111.

(61) نفسه.

(62) البلاغة العربية...: 170.

(63) إعجاز القرآن: 302.

(64) ينظر: الإعجاز البلاغي في القرآن الكريم عند المعتزلة: د. عماد حسن مرزوق:21.

(65) ينظر: مقدمة أسرار البلاغة للمحقق محمود محمد شاكر: 15: وينظر مصدره.

(66) دلائل الإعجاز: 8، 9.

المصـــادر والمـــراجع

* القـرآن الكـريم.

(1) الإتقان في علوم القران السيوطي (911هـ) تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم مطبعة المشهد الحسيني القاهرة 1967.

(2) الإعجاز البلاغي في القرآن الكريم عند المعتزلة: د. عماد حسن مرزوق مكتبة بستان المعرفة الإسكندرية مصر 2005.

(3) إعجاز القرآن الباقلاني (403هـ) تحقيق السيد أحمد صقر دار المعارف بمصر 1963.

(4) الايضاح في علوم البلاغة القز ويني (739هـ) تحقيق لجنة من أساتذة كلية اللغة العربية جامع الأزهر طبعة مكتبة المثنى بغداد.

(5) البديع ابن المعتز (296هـ) تحقيق د محمد عبد المنعم خفاجي دار الجيل لبنان ط 1، 1990.

(6) البديع تأصيل وتجديد د منير سلطان مصر 1986.

(7) البلاغة العربية أصولها و امتداداتها د محمد العمري أفريقيا الشرق 1999 المغرب

(8) ثلاثة رسائل في إعجاز القران: الرماني (386) ، والخطابي (388هـ) والجرجاني (471هـ) تحقيق محمد خلف الله احمد ومحمد زغلول سلام دار المعارف بمصر 1976.

(9) فكرة النظم بين وجوه الإعجاز في القران الكريم د فتحي أحمد عامر منشاة المعارف الإسكندرية 1988.

(10) كتاب الصناعتين:الكتابة والشعر أبو هلال العسكري (395هـ) تحقيق علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم دار الفكر العربي ط 2 ، 1971.

(11) لسان العرب ابن منظور (711هـ) طبعة يوسف خياط بيروت.

* * *

أساطير العرب وخرافاتهم

بركات محمد مراد(*)

«إن الأسطورة هي نوع من اللغة الشعرية، وهي **اللغة الوحيدة** التي كان الإنسان يستطيع أن يعبر عن نفسه في **الرحلة البدائية** من تطور البشرية، ومع ذلك فقد كانت لغة أصيلة **لها قواعدها** ومنطقها الخاص»

الفيلسوف الإيطالي فيكو «العلم الجديد»

الأساطير في الواقع علم قديم، بل إنه أقدم مصدر لجميع المعارف الإنسانية، ومن هنا ترتبط الأسطورة دائماً ببداية الناس أو ببدائية البشر قبل أن يمارسوا السحر كضرب من ضروب العلم أو المعرفة. ومن الواقع أنها في هذه الحال تمس المأثورات الدارجة Populer Antiquitis بأبعادها المادية والروحية، وتعرض لكثير مما يعكف عليه الأركيولوجيون، وبخاصة عندما يستنطقون النقوش المنبثقة فوق الأواني والألواح والأدوات، وهي تقص أطرافاً عن حياة الإنسان في الماضي البعيد أو القريب.

(*) باحث مصري.

ولما كانت الأساطير قد أمدت الدراسات الإنسانية على اختلاف فروعها بالكثير من الظواهر والعناصر والمواد، فإن الفولكلور ينشعب عنها عند بعض الدارسين، ويُعد من هنا مكملاً لها، وعند آخرين يُعد متصلاً بالإثنولوجيا. والأساطير تبدو في الحالين، فرعاً من الإنسانيات، يرتبط بعلم اللغة العام وبالدراسات الأدبية والنفسية، كما يرصد السعي الفكري الذي تحقق على مدى التاريخ من أجل تفسير الكون وتعليل مشكلات الحياة وقضايا الإنسان.

الأسطورة على هذا النحو ضرب من الفلسفة، هي عملية تأمل من أجل إجابة عن أسئلة مبعثها الاهتمام الروحي بموضوع ما، فتكون بطريقة أو بأخرى أشبه بالنبوءة التي ظهرت في تراث الإغريق، فثمة قضية مصير تشغل أي إنسان، فيذهب في دلفي Delphi كما ذهب «أوديب» يستنبئ عن مستقبله، وهنالك تكون الإجابة، يقول «ليفي برول» لم تنشأ الأساطير والطقوس الجنائزية وعمليات السحر والزراعة - فيما يبدو - عن حاجة الرجل البدائي إلى تفسير الظواهر الطبيعية تفسيراً قائماً على العقل، لكن هذه نشأت استجابة لعواطف الجماعة القاهرة»[1].

ولغوياً **الأساطير** هي «الأحاديث التي لا نظام لها» وهي جمع سطر من الأسطر الذي كتبه الأولون من «الأباطيل والأحاديث العجيبة» و«سطر تسطيراً» ألّف وأتى بالأساطير، والأسطورة الأقوال المزخرفة والمنمقة[2]. وقد استعمل القرآن الكريم لفظة «الأساطير» بالذات فيما يمت للقدماء من أحاديث فقال: ﴿ **قد سمعنا لو نشاء لقلنا مثل هذا، إن هذا إلا أساطير الأولين** ﴾[3] أي مما سطروا من أعاجيب الأحاديث وكذبها، وقال أيضاً ﴿ **وقالوا أساطير الأولين اكتتبها فهي تملى عليه بكرة وأصيلا** ﴾[4]. أي طلب الرسول كتابتها فكان يمليها عليه جبريل صباح مساء.

وأما **الخرافة** فليست من خرف الرجل خرفاً، أي فسد عقله، وإنما هي الموضوعية من حديث الليل المستملح، نقول خرف يخرف أي دخل فصل

الخريف وأكل من فاكهته الطريفة التي هي الخرافة. وهكذا وخرافة رجل من عذرة استهوته الجن[5] فكان يحكي ما رآه فكذبوه وقال «حديث خرافة» أو «حديث مستملح كذب».

ويقسم الدكتور أحمد كمال زكي[6] الأسطورة إلى أربعة أنواع: الطقوسية، والتعليلية، والرمزية، والتاريخ المؤسطر: **فأما الأولى Ritual Myth** فمن الواضح أنها ارتبطت أساساً بعمليات العبادة، مهما يكن شكلها وطريقتها، عنيت برصد الجزء الكلامي من الطقوس قبل أن تصبح «حكاية» لهذه الطقوس، ويمتاز ذلك الجزء بقوى سحرية خفية حتى ليتمكن منشده من أن يسترجع الموقف الذي يصفه، ويعتبر نشيد إنيوما إيليش Enumaelish الذي ينشده الكهنة مثالاً لهذا النوع، وقد ارتبط النشيد بطقوس جنائزية في عيد أول السنة عند البابليين، حيث تتمثل كل ملامح أسطورة الخلق[7]، ويشبهها عند المصريين أسطورة أوزيريس حيث تصف الكون وعملية الخلق وحياة الإنسان. ويرى «هوك» أن التشابه كبير بين أسطورة الخليقة في حكايات المصريين وملحمة الخلق الأكادية[8].

وأما الأسطورة التعليلية: فلم تجد طريقها إلى الوجود إلا بعد أن ظهرت فكرة كائنات روحية خفية في مقابل ما هو كائن من الظواهر الطبيعية كالرعد وانفجار البركان وانشقاق الأرض عن الزرع، ويبدو أن طائفة من رجال الدين استطاعت أن توهم (الجماعة) بأنها على اتصال بهذه الكائنات اللاشخصية فوجد السحر، وظهر مفهوم تقديم القرابين لاسترضاء الأرواح، وتمكن التعليل الأسطوري من أن يتحرر من «الوسيط» فجاءت لنا الحكايات المختلفة بحشد هائل من تفسير عمليات شروق الشمس وغروبها، وازدهار الأرض في الربيع، وثورة البحر، أو هياج النهر، أو طلوع القمر واختناقه، ويعتبر التعليل بداية العلم قبل الفلسفة وشارك السحرة في المهمة قبل أن يرتبط بالدين، بحيث كانت الشعائر الدينية والسحرية تمارس في وقت واحد.

وأما **الأسطورة الرمزية**: فهي تعبر بطريقة مجازية عن فكرة دينية أو كونية، نفهم ذلك إذا قرأنا في الأساطير العربية أن «الغميصاء» أو «الغموص» كانت هي وسهيل والشعرى في مجرة واحدة، فاتحدا سهيل والشعرى وعبرا المجرة إلى اليمن، وبقيت الغميصاء وحيدة تبكي حزناً على فقدها سهيل – الذي كانت تعشقه – حتى غمصت عيناها، وكذا تبدو دائماً في السماء أسيفة موحشة[9].

لقد فقدت هذه الأسطورة – في التراث الجاهلي المتأخر – معناها الأسطوري وجاءت لنا بمعناها الحرفي، فيكون علينا البحث عن المعنى الرمزي، وربما لو قرأنا أسطورة «كرونوس» عن الإغريق، لفهمنا ذلك، فهذا المارد Titan وهو «ابن أورانوس وجيا» أي السماء والأرض، اعتاد أن يأكل أبناءه، لأنه أنبئ بأن أحدهم سيكون أقوى منه، وبحيلة ما أنقذ منه ابنه «زيوس» الذي صار كبيراً لآلهة الأولمب[10]. وقد أصبح كرونوس رمزاً للزمن الذي لا يفنى ويفنى كل شيء! ويذكر الدكتور أحمد كمال زكي[11] أن الأبحاث الحديثة التي عرضت للفكر المبكر للإنسان أن مدى التشابه في عمليات العقل البشري – هنا وهناك – إنما يظهر في مثل هذه الأساطير الرمزية.

ولو اتخذنا حضارة مثل مصر أساساً لما انتشر في الهلال الخصيب – وهو الذي أمد ثقافة الإغريق فيما بعد – لرأينا المعنى لأساطير أوزيريس يرى في أن الصراع الذي نشب بين أوزيريس وست ثم بين ست وأخيه حوريس، إنما هو مقابل لظهور ثلاث ممالك في مصر، وقد نشبت بين الممالك الثلاث معارك تمكين السيادة. وهذه الممالك هي مملكة شرق الدلتا وكان يحكمها أوزيريس، ومملكة غرب الدلتا تحت حكم حوريس ومملكة الجنوب أو مصر العليا وكانت في حوزة ست. وبنجاح حوريس في قتل ست – لأنه قتل أباه وفرق جسده – تم توحيد الشمال والجنوب لأول مرة في التاريخ[12].

وعلى ذلك فلو استطعنا في ضوء هذا التفسير القائم على وجود معنى

حرفي وراء معنى أعمق، أن نقرأ مرة أخرى تراث الإنسانية الفني، لوصلنا إلى حقائق أجدى على العلم والحضارة من كثير من القيم الظاهرية أو القريبة التي يتخفى بها.

وأما التاريخ المؤسطر Legend Myth فهو تاريخ وخرافة معاً أو يتضمن عناصر تاريخية ومجموعة خوارق تأخذ إطار الحكاية – وهذه الحكاية لأنها تتعلق بمكان واقعي أو بأشخاص حقيقيين – تنقل بالتواتر من جيل إلى جيل، ومنها في تراثنا حكاية «داحس والغبراء» وحكاية «سد مأرب» و«الجرهمي التائه» و«يوم مأقط» الذي يشكل ملحمة بطلها امرؤ القيس وتبدأ بيوم الكلاب الأول. في تراث الإغريق «حرب طروادة» وعند البابليين «ملحمة جلجاميش».

ونجد الدكتور أحمد زكي [13] ينبه علينا في أن نحتاط بعض الشيء، فنفرق بين ضربين من الروايات هنا، الأول يعنى بأبطال دخلوا أساطير الرموز، مخاطبين شتى القوى الفكرية والروحية، من أوسع الأبواب كأديب وسيزيف وأوليس. والثاني يعنى بأبطال دخلوا التاريخ من أوسع الأبواب أيضاً، ولكن طمست أعمالهم، ومن هؤلاء سيف بن ذي يزن وعنترة وشمشمون. وهذه الأساطير ليست محددة تماماً، بل هي دائمة التداخل، ولاسيما إذا اتخذت أشكالاً معقدة للحكاية. ولذلك هنا **حكايات الفولكلور المتضمنة عناصر أسطورية مثل:**

1 – **حكايات الشعائر والطقوس**، وهذه قد نراها أيضاً موضحة على الأختام والدروع وجدران المعابد مثل وضع جثمان أوزيريس الممزق في الصندوق قبل إلقائه في النيل عند المصريين، ووأد الوليد الأنثى على أساس أنها من بنات الله عند بعض القبائل العربية.

2 – **حكايات التاريخ الأسطوري Legend** وهي التي تخرق الحقائق اللافتة في تاريخ الإنسانة بالأعاجيب والخوارق، ثم تخرج من هذا المزيج قصة شعبية تتناقلها الأجيال، وتغير فيها، فتنتقد رواياتها ويتلاشى الواقع بالتدريج،

وتراثنا العربي فضلاً عن الشعبي، مليء بهذه الحكايات.

3 – **الحكايات الرمزية** Allegories وقد ظهرت في الشعر الحديث مؤخراً على نطاق واسع، حتى لقد عد نتاج «وليام بليك» كله ليجوريا، ويتصل بهذه الحكايات ما اختاره «كارل يونج» على أساس الكوامن اللاشعورية التي لابد من التعبير عنها خشية أن تدمر صاحبها(14). ومن أشهر أنماطها حكايات الجن والعفاريت.

4 – **حكايات الآلهة الكبرى** ولاسيما الإلاهات، وتفترق عن غيرها في أنها تتضمن عناصر تاريخية ولا تعرض لنظام القبيلة ولا لسياستها، ولا تقف عند المعتقدات الدينية أو تصف القوى السحرية المختلفة، وأشهر الإلاهات الكبرى الأم، الأرض، رمز الخصب والمعبودة الأولى، هي عند اليمانيين عشتر، وعند البابليين عشتار، وعند المصريين إيزيس، وعند الإغريق أفروديت إلهة الخصب والجمال.

5 – **الحكايات** الخرافية Fables ومحورها أمور خيالية خارقة للطبيعة على ما ترى في حكاية الجميل الذي عشق صورته، وما يحكيه العرب في أشعارهم وأخبارهم عن صدى الميت – ويصور بهامة صارخة – من هذه الحكايات. وهذه الحكايات تشبه فن «الروكوكو» في اعتمادها المبالغة والتهويل، ومع ذلك يظل لها مغزى هائل وعميق. والبحث المقارن يثبت أن هذا النمط من الحكايات يكون المضمون الوحيد لأقدم صور التأليف الأدبي المعتمد على الأساطير، ويهدف دائماً إلى خلق نوع من التوازن أو الانسجام مع الواقع بحيث يصير اللامعقول فيها معقولاً.

وهكذا تبدو الأسطورة حركة حضارية مؤكدة، ومتصلة الحلقات، وكانت في طورها الأول جزءاً من العبادة يتم أداؤه داخل المعبد أو أمام المذبح، أو قبالة سيل جارف أو على حافة قفر يحتاج إلى الاستمطار كي يخضر. والأسطورة في طورها الثاني سيَر آلهة وأبطال ومردة، وهي في طور ثالث –

وقد استخدمت للتعليل والرمز – كانت فلسفة وبياناً لقوى اجتماعية ترصد كل ما يسعى وراءه علماء الحضارة. والغربيون من المستشرقين يرون فيها تفسيرات متعددة «فهربرت ريد» يؤكد أن فريزر وتلاميذه يخطئون في زعمهم أن أساطير الأولين كلها محاولات لتفسير الطبيعة[15]، و«لويس هوريتي» يقرر أن الأسطورة التي هي المرحلة الدينية للجيولوجيا وعلم الحيوان نشأت على أطلال كانت يوماً عامرة[16]. و«لويس سبنس» يذهب إلى أن الأسطورة بمدلولها المعروف مرحلة تابعة للأسطورة التي كانت أحد طقوس العبادة[17]. و«جون لويس» يراها عمليات اكتشاف متتابعة[18]. و«مالينوفسكي» يعترف بحدوث الأسطورة بعد وقوع المعجزة السحرية في طقوسها التي لا يمكن أن تقوم إلا بوجود مهارة طبية أو رواية سياسية أو تجربة اجتماعية سابقة، كما يقول «ريمون فيرث» أستاذ الأنثروبولوجيا بجامعة لندن.

وكان الفيلسوف «هيردر – المعاصر لكانط – أول من قال بجرأة إن الأسطورة كانت سبباً في ظهور اللغة، وإن الشعر نشأ كوسيلة للمحافظة والاحتفاظ بديناميكيتها. وقد توصل «فيكو» إلى أن اللغة بدأت أولاً بالإشارة ثم تطورت خلال مراحل الأسطورة واللغة المجازية الواضحة ذات القواعد المحددة الثابتة التي تتكلمها المجتمعات المتحضرة[19].

وقد ربط الباحثون بين الأسطورة والخرافة ومالوا إلى الاعتقاد بأن الآلهة التي تظهر في الأساطير عادة تتحول في الحكايات الخرافية إلى مجموعة من الكائنات الأرضية الخارقة، منها على سبيل المثال الغول والجن والسعلاة، ولايزال فيها ما يقوم مقام الطقوس الدينية البائدة وفيها بكل تأكيد ضروب معقدة من السحر.

ويقول «فريدريك فون ديرلاين» إن معظم الحكايات الخرافية تسبق كل تاريخ مدون[20]. وترجع إلى عالم آخر من الدين والفكر أو الاعتقاد، فتمتزج من هنا بالأساطير، ولكن يجب ألا نردها جميعاً إلى عصور قديمة يلفها الغموض، وذلك لأن رواتها من القاصين غيروها في حدود طاقاتهم الابداعية. وإذا كان

ثمة حكايات خرافية ترتبط بالأساطير – كما يقول العالم الألماني – فنحن نملك أن نحدد لها تواريخ معينة، بل كذلك نعرف أنها «لم تتخذ صورتها التي تبدو عليها اليوم إلا في عصور متأخرة»[21] تاركة أطرها الأولى التي عرفت بها في مصر وبابل منذ أربعة آلاف سنة قبل الميلاد، أو في الهند والصين منذ ألفي سنة قبل الميلاد أيضاً.

ولما كانت الحكايات الخرافية في الأصل مجموعة من الأخبار تتصل بتجارب الإنسانية منذ القدم، فقد حرص الناس على الاحتفاظ بها ونقلها بالرواية – غير المدونة – عبر الأجيال، ومن هنا صارت أهم أنواع التراث الشعبي. وعامة فالحكاية الخرافية لا تعتمد الحدث أساساً لها، وإنما تعتمد البطل، وهي تختار من الأحداث ما يلقي الضوء على شخصيته ويؤثر في حركته، هذا مع امتلائها بالأمور التي لا تقع في عالمنا.

والدراسات المقارنة تؤكد أن مصر وكذلك ما بين النهرين، إضافة إلى الجزيرة العربية، مهد الأساطير، ويشير «صامويل هوك» إلى أن «ملحمة جلجامش» التي تضمنت أسطورة الطوفان وبطولة ملك أوروك Uruk الخرافي الوارد اسمه خامس ملك في السلالة السومرية، تؤلف أدباً شعبياً في منطقة الشرق الأدنى القديم. ويذهب في تأييد أهميتها إلى ما قاله «العلامة سبايزر Speiser»: «لأول مرة في تاريخ العالم تجد تجربة عميقة في مثل هذا المستوى البطولي مجالاً للتعبير عنها بأسلوب رفيع، وأما من حيث قدمها التاريخي فقوة نسيجها الشعري فرضت تأثيرها على مختلف الألسنة والثقافات»[22].

ويجرنا هذا إلى المحاولة التي بذلها «المسعودي» في مروجه كي يثبت أن الجزيرة العربية أو ما حولها مجال الحياة الأولى، وذلك قبل أن يوجد اليونان – كدولة متحدة حوالي 1100 قبل الميلاد[23] وقبل أن يتعرض ما بين النهرين لغزو الإيرانيين، ويتفرق الناس في البلاد بأرض العراق. هذا التصور دفع الدكتور أحمد زكي[24] إلى القول بأصالة العناصر السامية في وضع الأساطير وصياغة الملاحم والحكايات الخرافية.

كما أكد الباحث على أنه ينبغي التسليم بوجود تلازم بين الأساطير والحكايات الخرافية، وأن هذا التلازم أظهر ما يكون في التراث العربي الذي وجد في اليمن والعراق القديمين. ويبدو أنه من الصعب أن نفصل الأساطير عن الحكايات الخرافية، ونعجز عن أن نجد فروقاً دقيقة بينهما. وكثيراً ما تحكي الأسطورة أعمالاً تسردها بتفصيلاتها الحكاية الخرافية، وإلا فهل ثمة فرق كبير بين رحلة «أوليس» ورحلة «جلجامش» أو «السندباد»؟ وما الفرق بين تنين الأساطير وتنين القديس «أندرياس الخرافي»؟

وهذا ما يفسر لنا لماذا لم يفصل أرسطو بين الخرافة والأسطورة في كتابه «فن الشعر». وكذلك كان القدماء لم يفصلوا بينهما، من حيث إن كل منهما بعيد عن التاريخ المحقق، وبذلك يصبح المجال أمام الرواية أكثر اتساعاً للإبداع أو للتغيير والتحريف بحيث يمكن القول إنه أوجد حكاية أو أسطورة جديدة. يذكر لنا هذا بجوته – شاعر ألمانيا الكبير – والذي هو أشهر هؤلاء الذين عنوا بالخرافات. فقد نظم حكاية «الأفعى الخضراء» و«حكاية زهرة السوسن الجميلة» ضمن مجموعة ألوان من حكايات الترفيه عند المهاجرين الألمان[25] ولم يكن الهدف ترفيهياً بقدر ما كان تربوياً أخلاقياً، ونجح في نقل الحكاية الخرافية من المفهوم الضيق للأدب الشعبي إلى المفهوم الإنساني الواسع.

ومن هنا فالأسطورة صارت عملية موضوعية لنوازع عميقة ودقيقة يجد فيها علماء الإنسان اليوم ما يريدون من العادات والنظم القديمة، كما يجد الفيلسوف في رموزها تفسيراً لرموز أحكام العصر على قاعدة ما يسمونه باللاوعي الجماعي. أو هي عبارة عن تفسير علاقة الإنسان بالكائنات، وهذا التفسير هو آراء الإنسان فيما يشاهد حوله في حالة البداوة ؛ فالأسطورة مصدر أفكار الأولين، وملهمة الشعراء والأدب عند الجاهليين. وتتفق سوان لانجر مع «كاسيرر» في اعتبار الأسطورة «المرحلة البدائية من الفكر الميتافيزيقي وأول تجسيد للأفكار الكلية العامة»، وعندما تم للإنسان تطوير اللغة المعبرة اختفت

المفاهيم الأسطورية، وانتقلت الحضارة إلى مرحلة عقلانية[26]، ونلخص القول فنقول إنها الدين والتاريخ والفلسفة جميعاً عند القدماء[27].

ودراسة الأسطورة هي دراسة كل ما سطر عند الجاهليين تاريخاً كان أو ديناً، لأنه لم يكن قد وجد في العصر الذي نسميه عصر توليد الأساطير ذلك التفريق الحديث. فالعلم كان محدوداً وممتزجاً بالدين، ولم تكن المعلومات تتجاوز حدود دائرة الضروريات العقلية. ولكنه لا يبعد أن تكون الأسطورة ليست من الفولكلور Folklore ولا هي من القصص Legends. لأن الأسطورة هي صورة من صور الفكر البدائي حينما كانت مسطورة أو مطبوعة في ألواح الأذهان، كما قيل في أسطورة إغريقية[28] أن كميخر الساقي ابن طروس ملك طروادة، كان بديع الجمال فخرج يوماً للقنص على جبل فنزل زيوس (رب الأرباب) بهيئة نسر فاختطفه إلى السماء، فأقام في أولمب واتخذه زيوس ساقياً له، ولهذا سمي «الدلو».

وكما قيل في أسطورة عربية أن العيوق عاق الدبران لما ساق إلى الثريا مهرا وهي نجوم صغار نحو عشرين نجماً فهو يتبعها أبداً خاطباً لها، ولذلك سموا هذه النجوم القلاص[29] ومثل ذلك قصة الزهرة التي تبين أنها كانت امرأة حسناء وصعدت إلى السماء ومسخت كوكباً[30] وقيل أيضاً إن الديك كان نديماً للغراب، وأنهما شربا الخمر عند خمار ولم يعطياه شيئاً، وذهب الغراب ليأتيه بالثمن حين شرب ورهن الديك فخان به فبقي محبوساً، وفي هذا يقول «أمية بن أبي الصلت»:

بآية قام ينطق كل شيء وخان أمانة الديك الغراب[31]

أما الفولكلور فيتكون من اعتقاد القدماء الذي لايزال مستمراً إلى هذه الأيام مثل قصة حاتم في الجود والسخاء، وقصة السموأل في الوفاء بالعهد. أما «القصة» Legend فهي على العموم الحكاية التي تتعلق بمكان واقعي أو بأشخاص حقيقيين نقلت بالتواتر من جيل إلى جيل، مثل قصة سد مأرب،

أو الزباء، وقصة داحس والغبراء، وقصة حرب البسوس، فيظهر من ذلك أن الأسطورة غير الفولكلور وغير القصة.

ومن الملاحظ أن عرب البادية مهما اختلفوا في البيئة عن الحضر فلهم قابلية وصلاحية للتأثر بمن جاورهم من الأمم السامية في العقائد، والواقع أن أهل الوبر تأثروا بأهل الشمال أكثر مما تأثروا بأهل الجنوب الذين كانوا متصلين بالحبشة، ولذلك نجد عند العرب والبابليين آراء متقاربة وأفكار متشابهة وتقاليد متحدة؛ وعلى سبيل المثال، نأخذ عقيدة الخلق والبعث وقصة الطوفان، فنجدها عند البابليين كما نجدها عند العرب، مع اختلاف بسيط، فأكثر أساطير البابليين نجدها منتشرة في مكة والحجاز، وهو ما يؤكده «أحمد أمين»[32] في «فجر الإسلام».

أما البيئة الطبيعية في الحجاز ونجد فهي عبارة عن بادية ورمل لا نهاية لها، وعن صحراء وعساء، لا نبات فيها، فالأشجار نادرة، والآبار والعيون فيها قليلة. وساكن هذه البادية مضطر إلى أن يلجأ إلى مغارات في جبال سوداء ليحتمي بها من حرارة الشمس، ويشد رحيله بالليل تحت السماء الزرقاء وراء هداية النجوم للبحث عن بقاع خصبة ومراع خضراء.

هذه البيئة التي لا يسمح فيها بالزراعة والصناعة تجعل الإنسان يعتمد ويتكل على هبات القدر في اكتساب المعيشة، فهو يتربص المطر ويترقب أوامر القضاء والقدر، وهذا التوكل على القدر عند العرب يتسع إلى حد أنه يبدأ يستقسم بالأزلام في الأمور كلها، أما الاجتهاد المستمر في اكتساب المعيشة فإنها تجعل الإنسان لا يترك الأمور إلى الغد، فهو لا يذهب إلى التفكير فيما بعد الطبيعة، بل يستفيد من كل شيء سهل الحصول لديه، ولا يميل إلى أمور معقدة، بل يطلب ذهنه صفاءً ووضوحاً مثل صفاء الرمال الواسعة الممتدة، لا حائل بينه وبين ما بعد مجال النظر.

وأجل مظهر من مظاهر البيئة الطبيعية في نفسية العربي حبه لوصف المرئيات وصفاً دقيقاً، هذا واضطرابه في قضاء الحاجات الضرورية وهي

عزيزة المنال في بادية العرب يجعله مادياً محضاً، ولذلك نرى أن غرائز العربي تميل إلى المادة أكثر من ميلها إلى المعاني والروح، فهو يمتاز عن الآريين في قوة المشاهدة.

وهذه الملكة في دقة الرؤية استمرت وتركزت في شكل يشبه العلم مثل العرافة والقيافة، والعرافة طور من تطور أوهام العرب، بدأت من الطيرة والتفاؤل والتشاؤم الذي كان سائداً عند العرب، فكانت جزءاً جوهرياً لحياتهم اليومية، وقد ارتقت العرافة من مبادئ الأوهام واتصلت بدقة الرؤية التي هي الفطرة الثانية عند العرب، واتخذت شكل قيافة الأثر وقيافة البشر، واشتهرت في هذه القيافة عدة قبائل إلى حد أنه كان في استطاعة الرجل منها أن يقول إن الرجل والمرأة التي مرت بهذا الطريق من قبيلة كذا وكذا ويرى أثرها على الأرض ويقول إنها متزوجة أو غير متزوجة، وأنها بكر أو ثيب، وهكذا تطورت العرافة فاتصلت بالأصنام، وأخذ العربي يستقسم بالأزلام، وأصبح الكهان من الأطباء، كما قال عروة:

فقت لعراف اليمامة داوني فإنك إن داويتني لطبيب[33]

والعرافة تختلف عن الكهانة، وذلك أن نظرية الكهانة والرهبانية نظرية روحانية خالصة، ونظرية العرافة نظرية مادية محضة لأنها مبنية على الاستنباط من المحسوسات والعلامات، ونزوع العربي بالطبع يميل إلى المادة والدهرية كما حكاه الله تعالى على عقيدة الجاهليين ﴿ **وقالوا ما هي إلا حياتنا الدنيا نموت ونحيا وما يهلكنا إلا الدهر** ﴾.

وفي هذه البيئة نشأ العربي الجاهلي العصبي المزاج، السريع الغضب، الذي يحب الحرية والمساواة، والذي يثور على كل سلطة، ويهيج من كل شيء تافه، يمتاز بذلاقة اللسان وحضور البديهة واتزان الطبع، ويفضل الإيجاز على الإطناب، فهو يضرب المثل في جوامع الكلم، ويتصور الأشياء كما هي، ولا يسمح لخياله أن يتجاوز حدود الحقائق، فلا يلونها بألوان قصصية، كما

يقول أحمد أمين «يطوف حول الشيء فيقع منه على درر مختلفة الأنواع لا ينظمها عقد»[34]. ولهذا لا نجد عند العرب القصص أو شعر الملاحم، إلا أن هذا لا يمنع من وجود خيال رائع وتشبيهات بديعية عندهم، فالفخر والحماسة والوصف والتشبيه والمجاز، كل هذا ونحوه من مظاهر الخيال، والعرب قد أكثروا فيه كثرة استرعت الأنظار، وإن كان الابتكار فيه قليل.

وكما رأى «وليم جيمس» أن الخيال ينقسم إلى قسمين «خيال تصوري Reproductive Imagination[35] وخيال اختراعي Productive Imagination فإن الأمة العربية في الجاهلية قد امتازت بالخيال التصوري، فهي تتصور الأشياء وتسترجع التجارب، وهم قد وصفوا أعمال أصحاب المروءة والشجاعة والوفاء، وضربوا الأمثال فقالوا «أوفى من السموأل»، وذموا البخل ومدحوا السخاء، وأقاموا له تمثالاً حياً في حاتم الطائي من غير مغالاة خيالية؛ نعم كانت العرب تغلوا في وصف الأبطال مثل وصفهم للعدائين (الشنفرى وسليك بن السلكة وتأبط شراً) ووصفهم لزرقاء اليمامة التي كانت تنظر مسيرة ثلاثة أيام، لكنهم لم يتجاوزوا بهم حدود البشرية و لم يرتقوا بهم إلى درجة الآلهة مثل الأبطال اليونان في «الإلياذة» وأبطال العجم في «الشاهنامة» وأبطال الهند في «مهابهارت»؛ فالعرب لم يخلقوا أشخاصاً خرافية مثل قناطرة الجبال[36]، ولا مثل الإنسان الخرافي ذي الألف عين الذي نراه في «رجويدا» Rigvida.

أما ما يتعلق بفكرة غير مادية مثل فكرة الجن، فنرى العربي لا يستطيع أن يتخيل صورة الجن كما يتخيلها اليونان والهند والفرس، فصورة الجني عند غير العربي من الأمم رهيبة، مخيفة، ومبنية على مغالاة بعيدة عن القياس، وتركيب أجسادها على خلاف المعهود، وأعمالها خارقة للعادات، لكن العرب توهموا الجن دائماً في صورة حيوان، مثل الحية والنعامة والقنفذ والأرنب، كما تصوروا الروح في شكل هامة، والعمر الطويل في شكل النسر، والشجاعة في صورة

الأسد، والأمانة في شكل كلب، والصبر في الحمار، والمكر والدهاء في الثعلب ونحو ذلك.

والمثل الأعلى عند العرب تمثل في «الخلود» وقد كان مبدأ الأمر خلوداً أو بقاءً مادياً، وأقوى شاهد على ذلك نجده في الأساطير العربية فقد قيل: «كان الملك ذو القرنين يفكر ويحلم أنه يملك الأرض ومَن عليها، وقيل إنه كان يسخر الشمس والقمر حتى وصل مع الخضر إلى عين الحياة ليشرب الماء الذي يعطيه حياة أبدية لكنه منع ذلك»[37].

وعلى الرغم من أن العربي قليل الابتكار، إلا أنه غير عار من الخيال دائماً، إلا أن التصور أو الخيال التصوري هو الغالب والمسلط على حياته العقلية، وهذا الخيال التصوري يولد الأسطورة التصورية لديه، ولذلك نراه يمثل نجوم السماء بما يشاهده في البيداء، وينقل شكل حياته الاجتماعية البدوية على رقعة السماء، ويربط الصور بعضها ببعض كربط حياته اليومية، فهو يرى في السماء صورة الراعي وكلبه، ويتصور على الفلك صورة الناقة والرجل الذي بيده غول وكلبه، ذلك إلى أنه ينظم هذه الصورة في قلادة واحدة، فهو يتصور مع الراعي وكلبه قفزات الظباء ووثبة الأسد وحوض الماء (يشبه الشعراء المجرة بالنهر). فإذا وثب الأسد وقفزت الظباء لجأ الراعي مع غنمه وكلبه إلى الحوض. وكذلك يرى النوء العواء كأنها خمسة أكلب تعوي خلف الأسد ؛ ثم هو يضع قصة تصورية من نجوم الدبران والعيوق، ومن سهيل والقميصاء، كما أنه يذكر أسطورة عن الزهرة، فهذه كلها صور رائعة، وشبه خيال قصصي.

وإذا رجعنا إلى بعض أبيات وأساطير الأدب الجاهلي، رأينا الصنم يغوث يشترك في حروب العرب القبلية، كما نرى العربي يستغيث ويستنصر «هبل» في غزوة أحد، ثم هو يشخص الأشجار والأحجار، ويبدل الإنسان في الحجر والشجر والنجوم، ويرى الحياة في الشمس والقمر. والعربي يتصور الأشياء ولا يخترع القصص حولها، ويقيم الأوثان في هيئة يرسمها ويلونها بألوان التصوير لا بلون الخيال.

وقد مر تفكير الأمة العربية بأطوار يسميها علماء الميثولوجيا بطور ما قبل المذهب الحيوي Preanimism ثم طور المذهب الحيوي Animism ثم طور المذهب الطوطمي Toemism ثم تعدد الآلهة Pobytheism، ويتبعه فكرة وحدة الإله Monotheism ونجد لكل طور من الأطوار السابقة على الإسلام أساطيره.

ومن الملاحظ شغف أهل البادية بحكاية مسخ الإنسان حجراً أو شجراً أو حيواناً، فقيل مثلاً إن الصفا والمروة كانت رجلاً وامرأة ثم مسخا حجرين[38] وهكذا قالوا في أسافي ونائلة[39] وكذلك قيل إن العربي لم يأكل الضب لأنه كان يظنه شخصاً إسرائيلياً ثم مسخ[40]. وقال الدميري فيما بعد: «أما حديث الضب والفأر، فكان ذلك قبل أن يُوحى إليه صلى الله عليه وسلم». فيتبين من كل هذا أن فكرة المسخ كانت منتشرة في شبه الجزيرة العربية قبل الإسلام، ويؤيد ذلك ما قاله المقريزي أن «بوادي حضرموت بالقرب منه على مسيرة يومين إلى نجد قوم يقال لهم «الصيمر» يسكنون القفر في أودية، وفرقة منهم تنقلب ذئاباً ضارية أيام القحط، وإذا أراد أن يخرج أحدهم من مسلاخ الذئب إلى هيئة الإنسان وصورته تمزغ بالأرض، وإذا به يرجع بشراً سوياً. وقال: إن في وادي حضرموت قبائل منها البراوجة والجلاهية والنبائنة وآل أبي مالك وآل مسلم وآل ربيع وآل أبي الحشرج وجميع هذه القبائل لها أحوال عجيبة منها أن الرجل منهم يمر في الهواء ليلاً من حضرموت وقد انقلب إلى هيئة طائر كالرخمة والحدأة حتى يبلغ أرض الهند[41]. وقيل إن بخت نصر مسخ أسداً فكان ملك السباع. ويعتقد بعض القبائل إلى يومنا هذا أن قبيلة بني صخر من أولاد جبل رملي يقع قريب من مدائن صالح.

وهكذا كثرت الرواية التي تتعلق بمسخ الإنسان حيواناً وأحجاراً في شبه جزيرة العرب، واختلف الناس في المسخ، فمنهم من زعم أن المسخ لا يتناسل ولا يبقى، ومنهم من زعم أنه يبقى ويتناسل[42]. ولم يقف الأمر عند ذلك

الحد، بل كانوا يخالون أنهم يسمعون من أجواف الأوثان همهمة[43]. وكانوا يخاطبون الجبل كما يخاطب الرجل أخاه.

أما الشجر فلم يكن أقل شأناً في حياة العرب الاجتماعية، فكان العربي يجعل القرابة بينه وبين النخل كما يروى عن النبي صلى الله عليه وسلم: «أكرموا عماتكم النخل» وقال القزويني «إنما سماها عماتنا أنها خلقت من فصيلة طينة آدم عليه السلام» وأما الضمير عن «عماتكم» فيدل على أن النبي صلى الله عليه وسلم أراد به إظهار عقلية الجاهلية فكلم الناس على قدر عقولهم.

و لم يكن غريباً أن يتوهم العربي القرابة بينه وبين النخل، وذلك لأن عقله البسيط رأى شبه الإنسانية في النخلة، فهي تشبه الإنسان من حيث امتياز ذكرها عن أنثاها ومميزاتها الخصوصية باللقاح، فقد قال القزويني[44]: «ولو قطع رأسها لهلكت، ولها غلاف كالمشيمة التي يكون الجنين فيها، والجمار الذي على رأسها لو أصابته آفة لهلكت النخلة كهيئة مخ الإنسان إذا أصابته آفة، ولو قطع عنها غصن لا يرجع بدله كعضو الإنسان، وعليها ليف كالشعر يكن على الإنسان».

كما أن العربي يعبد الأشجار ويرى فهيا روح الشر مثل الحماطة، وهي شجرة شبيهة بالتين وهو أحب الشجر إلى الحيات، أو العشر التي كانت العرب تظنها مسكن الشياطين قبيل الإسلام. وتطور حيوية الأشجار في أرواح الشياطين إنما كان وقت انتشار الأديان في شبه جزيرة العرب ومن ذلك ما قيل من أن العزّى وهي من آلهة العرب القدماء كانت شيطانة. أما ظهور العزى على ثلاث شجرات سحرات فهو يدل على الفكرة، لأن الأشجار التي كانت تمثل الشجر نفسه أصبحت محل حلول تلك الأرواح التي تقيم فيها وتهجره كيفما تشاء فهذه العقيدة تدل على أن هذه الفكرة تطورت من حيوية الشجر إلى ألوهيته[45].

وكان العرب يعتقدون أن سبب المرض روح شريرة حلت فيه، فيداوونه بما يطرد هذه الأرواح، وإذا خيف على الرجل الجنون نجسوه بتعليق الأقذار وعظام الموتى، وإذا أراد الرجل دخول قرية فخاف وباءها أو جنيها وقف على بابها قبل أن يدخلها فنهق نهيق الحمار[46]. ثم علق عليه كعب أرنب. وكان ذلك عوذة له ورقية من الوباء والجن، وسموا هذا النهيق التعشير. وكذلك كانت العرب تعلق على الصبي سن ثعلب وسن هرة خوفاً من الخطف والنظرة، ومن مذاهب العرب أيضاً تعليق الحلي. والجلاجل على اللديغ يرون أنه بذلك يفيق[47] وكان الغلام منهم إذا سقطت له سن أخذها بين السبابة والإبهام واستقبل الشمس إذا طلعت وقذف بها وقال: يا شمس أبدليني بأحسن منها.

إن ما بقي لدينا من مقومات كتب التاريخ وفي كتب الأدب كبيان الجاحظ وفي كتابي التيجان والإكليل - وهما في مجلد يجمع حكايات عن سلالات يمانية في الغالب، وفي بعض الشعر الجاهلي والإسلامي[48] يضع أمامنا تراثاً أسطورياً يستحق الدراسة الجادة، ونلتقي فيها بالبطل الأسطوري والساحر والمارد، ونقرأ عن أسجاع الكهان الدينية وعن شداد عاد المتمرد، وعن لقمان الذي خير بين بقاء عمر سبعة بُعران وسبعة أنسر، كلما هلك نسر خلف بعد آخر، فاختار الأنسر[49].

ومن غرائب الأمور أننا نجد نوعاً من **الطوطمية الدينية** عند عرب الجاهلية تمثل فيما يلي:

1 – القبيلة تتسمى باسم الحيوان.

2 – القبيلة تتخذ حيواناً أباً لها وتعتقد أنها سلالة منه.

3 – صاحب الطوطم لا يؤذي طوطمه ولا يأكله إلا إذا عضه الجوع.

4 – يحرم اللمس والنظر إليه ويحرم التلفظ باسم الطوطم.

5 – إذا مات حيوان من نوع طوطم القبيلة احتفل أصحابه بدفنه وحزنوا عليه.

6 – الطوتم يدافع عن قبيلته في ساحة القتال، وينذر أصحابه بالخطر قبل وقوعه بعلامات مثل الطيرة.

7 – عبادة الطوتم.

8 – نعم كانت العرب تتسمى باسم الحيوان والنباتات، وهناك بعض أسماء القبائل: بنو أسد، بنو جعدة، بنو ضب، بنو فهد، بنو بدن، بنو جعل، بنو ضبعة، بنو كلب، بنو بكر، بنو حداء، بنو عضل، بنو نعامة، بهثة، حمامة، عنز، نمر، ثعلب، خنش، غراب، وبر، ثور، رُؤل، فهد، هوزن، جحش، دب، قرد، يربوع، جراد، ذئب، قنفذ، ظبيان، عقاب، أوس[50]. وزد على ذلك قريشاً بمعنى (الحوت)، ولخما بمعنى (الحوت) أيضاً، وحمير جندب، ومن النبات حنظلة والنبوت[51]، ومن أجزاء الأرض فهر وصخر[52].

وفي تعليل هذه الأسماء رأيان الأول: أن هذه الأسماء ألقاب على زعم علماء أنساب العرب، وكانت تطلق على أشخاص تاريخية معروفة انتقلت منهم بالتسلسل إلى خلفهم، ثم أصبح كل منها لقباً لعشيرة أو قبيلة، فبنو كلب اتخذوا لقبهم عن شخص تاريخي معلوم هو كلب بن وبرة بن ثعلبة جد قضاعة[53]. والثاني: أن لهذه الأسماء – على زعم بعض المستشرقين – معاني دينية، وأن لها علاقة بعبادة الحيوانات كما هو مشاهد في المذهب الطوتمي المنتشر في القبائل البدائية.

ويضيف صاحب لسان العرب: إنهم كانوا يسمون الأولاد باسم الحيوان ظناً منهم أنه يحفظهم من أعين الإنس والجن، وهذا ما يسمونه بـ «النقير»؛ وقيل لأبي دفيش الأعرابي لِمَ تسمون أبناءكم بشرِّ الأسماء نحو كلب وذئب، وعبيدكم أحسنها نحو مرزوق ورباح؟ فقال: إنما نسمي أبناءنا لأعدائنا، وعبيدنا لأنفسنا[54]. كأنهم قصدوا بذلك التفاؤل فظهر من هذا أن هذه الأسماء لم تكن بألقاب، بل كانت أسماء سمت بها العرب إما مشابهة

وإما صيانة من خطفة الجن. وإن كان العرب يريدون بتلك التسمية تفاؤلاً تارة واستعاذة تارة أخرى، فهذا يدل على تقديس الحيوان وهو من مزايا الطوطمية.

ويرى بعض المستشرقين أن تسمية بعض القبائل بأسماء الآلهة التي كانت تعبدها لم يكن بالأمر النادر عند العرب، فكم من شخص بل كم من قبيلة عرفت باسم الإله الذي كانت تعبده، مثال ذلك أن بني هلال وبدر وشمس ينتسبون – ولا شك – إلى تلك الآلهة التي كانت تعبدها هذه القبائل قبل الإسلام. فيستنتج من هذا بطريق القياس أن الحيوانات التي تنسب إليها بعض قبائل العرب كانت في الأصل معبودة عندهم.

بل إذا التفتنا إلى تصور الجن عند العرب، تظهر الفكرة الطوطمية بأجلى مظاهرها – كما يذكر الباحث محمد عبدالمعيد خان[55] – فالجن في العقيدة الجاهلية خلق من بيضة، كما قال المسعودي[56]. وما ذكره أهل التاريخ والمصنفون لكتب البدو كوهب بن منبه وابن إسحاق وغيرهما أن الله عز وجل خلق الجان من نار السموم، وخلق منه زوجته، كما خلق حواء من آدم، وأن الجان غشيها فحملت منه، وأنها باضت إحدى وثلاثين بيضة، وأن بيضة تفلقت من تلك البيضة قطربة وهي أم القطارب وأن القطربة على صورة الهرة وأن الأبالسة من بيضة أخرى مثل الحارث بن مرة، وأن مسكنهم الجزائر، وأن الغيلان من بيضة أخرى وسكنوا الهواء في صورة حيات ذوات أجنحة يطيرون هنالك، وأن الحماميص من بيضة أخرى[57].

فهذه الرواية تدل صراحة على كون الجن من نسل الحيوان، فما الذي يخلق من البيضة ولا يكون من الحيوان ياترى؟ وكذلك زعم العرب «أنه ليس بهذه الأرض اليوم أحد إلا الجن، والأبل الحوشية وهي عندهم الابل التي ضربت فيها فحول إبل الجن فالحوشية من نسل ابن الجن[58] تشبه عقيدة الأمم الهمجية التي تقول إن الحيوانات كانت تملأ الأرض قبل وجود الإنسان.. وزد على ذلك قول الآلوسي: «إنهم يعتقدون في الديك والغراب والحمامة والورل

وساق حر والقنفذ والأرنب والظبي واليربوع والنعام والحية اعتقادات عجيبة. فمنهم من يعتقد أن للجن بهذه الحيوانات تعلقاً، ومنهم من يزعم أنها نوع من الجن»[59].

ولا يخفى أن هذه الحيوانات من أشهر أسماء القبائل والأفراد عند العرب، ويؤيده ما ورد في خرافات أخرى لا تكاد تنحصر؛ فقيل إن السعلاة إذا هي ظفرت بإنسان ترقصه وتلعب به كما يلعب القط بالفأر، قال وربما اصطادها الذئب بالليل فأكلها[60]. ويقال إن تأبط شراً رأى كبشاً في الصحراء فاحتمله تحت إبطه فجعل يبول طول الطريق عليه فلما قرب من الحي ثقل عليه فرمى به فإذا هو غول[61].

إن هيئة الجن في الروايات المذكورة تدل صراحة على كون الجن من الدواب والسباع والهوام، نعم أحياناً نجد الجن على صورة الإنسان، وتارة على شكل غريب الخلق، لكن التصورات من هذا السبيل لم تكن تصورات عربية خالصة، وذلك لأن العقلية العربية لم تجرد المادة في بداوتها، لذلك كان تصور الجن كراكب النعامة من أحدث التصورات كما قال كك[62]، أيضاً.

ومن الملاحظ أن الجن لم تكن طوطماً عند العرب، بل الحيوان المقدس تطور واختلط تقديسه بالجن التي عرفها العربي بعد اتصاله بالبلاد المجاورة. ويؤكد هذا ما قيل إن كلمة جن ليست عربية، بل أصلها Ageen[63] أي المجير أو الحافظ أو الحامي، وقد وجدت الكلمة في بعلبك Heliopolis مع اسم الأسد Lion–Gennaion فأصبحت هي كلمة الجن المعروفة عند العرب.

كذلك نجد العربي يتفاءل بالطير وبنباح الكلاب على مجيء الضيوف، ويتشاءم من الثور الأعضب (وهو المكسور القرن) ومن الغراب كما قيل أشأم من غراب البين. ويرى بعض الباحثين[64] أن العربي عبد الحيوان نفسه، و لم ينحت الأصنام على صورة الحيوان، لأنه كان جاهلاً بصناعة الرسم والنحت. نعم لقد وجدت الأصنام على صورة الحيوان في شبه الجزيرة العربية، ولكن

معظمها كان مجلوباً من البلاد المجاورة، والأصنام التي وجدت على صورة الحيوان ثلاثة:

1 – **النسر** وكان على صورة النسر[65] فكان بموضع من أرض يقال لها بلخع، تعبده حمير ومن والاها، فلم يزل يعبدونه حتى هودَهم ذو نواس.

2 – **ويغوث** وكان على هيئة أسد، وكان بأكمة في اليمن يقال لها مذحج، تعبده مذحج ومن والاها.

3 – **ويعوق** وكان على صورة الفرس، فكان بقرية يقال لها خيوان تعبده همدان ومن والاها من أرض اليمن[66].

أما «جورجي زيدان» فيقول: «إن يغوث» مجلوب من مصر، وعلل ذلك بقوله: «وقد وجدنا بين آلهة المصريين صنماً على صورة الأسد أو لبوءة يسمونه «تغنوت» ولا يخفى ما بين هذا اللفظ واللفظ «يغوث» من المشكلة الصورية إذا اعتبرنا أن العرب كانوا يكتبون بلا نقط[67]. فكان الصنم «يغوث» مجلوباً من الخارج وعبده العرب، كما يظهر من أسماء مثل عبد الأسد، وعبد يغوث ونحو ذلك. فانتشرت عبادة الإله الأسد في مدينة جرش. وخلاصة القول أن «يغوث» لم يكن مجلوباً فحسب، بل لم يعبد في الحجاز ونجد، وهما البلدان اللذان حصرنا بحثنا فيهما.

كانت العرب تقدس الحيوان وتعبده كما يقدسه ويعبده أهل الطوتم، لكن غرضهم في تقديس الحيوان وعبادته يختلف عما يعتقده أهل الطوتم، إذا كان أهل الطوتم يرمون بعبادة الحيوان إلى إجلال الآباء وإكرامهم، فكانوا مدينين للطوتم بحياتهم ومماتهم، لكن العرب لم تعتقد أن حياتهم هبة من هبات إله حيواني، ولا رأوا صلة رحم بينهم وبين الحيوان الطوتمي كما هي عقيدة المتوحشين، بل كان العربي يقدس الحيوان ويعبده لتحصل له البركة، وشكراً لاستفادته منه على مجرى عادة الرعاة جميعاً، أما الأصنام مثل «يغوث»

و«يعوق» و«نسر» و«يعبوب» و«يربوع» فلم تعبد في بادية الحجاز، بل ما وجد أثر لها في حياة العرب الاجتماعية، إن هي إلا أسماء سموها.

يغوث ويعوق ونسراً وسواع كانوا في الأصل رجالاً أسوياء طيبين، فلما ماتوا ذكرهم جيلهم بالخير، وأعقب هؤلاء جيل نصبوا لهم التماثيل تخليداً لذكراهم، ثم خلعت على التماثيل صفة القداسة، ومع مرور الزمن عبدت على أنها رموز لآلهة، ثم آلهة قديمة(68). وفي السير الشعبية نماذج حقيقية عاشت يوماً ثم دفعتها حياتها إلى مرتبة الأبطال، ما سيف بن ذي يزن – البطل الخرافي الذي تتلاحم فيه قوى الطبيعة بقوى ما وراء الطبيعة، ويلتقي بالمردة والجن والغيلان ويحارب السحر – إلا واحد من هذه، يمكن أن نستشف من سيرته كثيراً من المعارف الجغرافية التي تتصل بنيلنا نحن بأرض الحبشة وبغيرها. وأما عنترة العربي الذي نضمه إليه بتحفظ، فالأمر معه أوضح من أن يحتاج إلى بيان.

فإذا تساءلنا عن موقف مؤرخ كبير مثل ابن خلدون فإننا نجد في مقدمته فصل بعنوان «في فضل علم التاريخ وتحقيق مذاهبه» يدعو ابن خلدون إلى التخلص من المغالطات والتهويلات والخرافات التي قد يحسبها البعض خبراً يمكن إدراجه في علم التاريخ، فهو يرفض هذه الزيادات ويدعو إلى تمحيص الأخبار التي قد يصاحبها انحراف، أو تشعب، أو غفلة ويقول: «ولا يلتفت إلى خرافات العامة منهم»(69) ويرجع ابن خلدون هذه الزيادات والإضافات على التاريخ إلى أنها نزعة في الإنسان «وما ذلك إلا لولع النفس بالغرائب وسهولة التجاوز على اللسان»(70).

ويذكر ابن خلدون ما يتناقله المفسرون في سورة الفجر عن إرم ذات العماد كمدينة ذات أساطين وما يلحقونه بها من رواية مطولة، واصفين عظمتها وقصورها الذهبية وأساطينها الزبرجدية ويرجع هذا التفسير لالتباس في لفظة «العماد» وبعضهم يقول إنها دمشق بناء على قوم عاد ملكوها وقد ينتهي الهذيان ببعضهم إلى أنها غائبة، وإنما عثر عليها أهل الرياضة والسحر،

مزاعم كلها أشبه بالخرافات، والذي حمل المفسرون على ذلك ما اقتضته صناعة الإعراب في لفظة ذات العماد أنها صفة إرم وحملوا العماد على الأساطين فتعيّن أن يكون بناء ورشح لهم ذلك قراءة ابن الزبير»[71].

ويفسر ابن خلدون أحاديث ما يسميه بالخرافة المستحيلة إلى أن المراد منه هو التهويل وليس الحقيقة وهو يرفض أي خبر لا يقبله العقل حرفاً أو تأويلاً» ولقد عد أهل النظر من المطاعن في الخبر استحالة مدلول اللفظ وتأويله بما لا يقبله العقل»[72]. ونكتشف عند قراءة المقدمة أن ابن خلدون لا يكلف نفسه عناء تأويل الأحاديث الخرافية، وإنما يكتفي بقواعد عقلانية، لأن اهتمامه ينصب على تنقية التاريخ وتطهير أخباره من الشوائب التي تلحق به، والتي يمكن ردها إلى الضعف الإنساني. وحين نتجه إلى باحثين آخرين نواجه ظلاماً دامساً، فقد حرص القدامى من المؤرخين والمفسرين واللغويين ورواة الشعر الجاهلي على طمس هذا الجانب من المعارف الدينية الوثنية طمساً كاملاً. ولم يكد يشذ عن هذا السلوك سوى عالمين معروفين هما: عبيد بن شربة وابن الكلبي. وشهرة عبيد بن شربة في رواية أخبار الجاهليين معروفة، فقد كان سميراً مقرباً لمعاوية بن أبي سفيان ونقلت عنه أخبار كثيرة، لا نجدها عند غيره من الرواة القدامى[73].

أما ابن الكلبي فقد حشد في كتابه «الأصنام» كثيراً من الأخبار عن عبادات الجاهليين وأصنامهم وشيئاً من طقوسهم الدينية في العبادة والحج القديم، ولكن هذه الأخبار مثل غيرها من كتابات المؤرخين العرب عرضة للشك بسبب ما أصاب أخبار الجاهليين عموماً من تحريف في العصور الإسلامية المختلفة. ولذلك فقراءة النقوش العربية المختلفة التي ظفرت بعناية الدارسين الغربيين منذ القرن التاسع عشر هنا أجدى. ويمكن هنا تصنيف التاريخ الديني في مراحل مختلفة من العقائد الدينية اختلطت بمؤثرات خارجية من ديانات الشرق القديم[74]. ونستطيع أن نصف هذا التاريخ الديني في مرحلتين متتاليتين: **الأولى مرحلة الشرك**، أو مرحلة عبادة الظواهر والكائنات.

والثانية مرحلة التجريد، أو الاتجاه نحو التوحيد. وقد رمز الجاهليون في هاتين المرحلتين عن آلهتهم بالأوثان التي تعددت واختلفت من قبلية إلى أخرى، ومن منطقة إلى غيرها، سواء في مرحلة الشرك أو مرحلة «التجريد» مما كان سبباً في أن تعرف هذه العبادة بالرغم من اختلاف مفهومها وتطورها من مرحلة إلى أخرى «بعبادة الأوثان»[75].

وليس هناك من شك في أن الميل إلى «التوحيد» قد أخذ يغزو العقلية العربية في أواخر العصر الجاهلي، مما كان في حقيقته إرهاصاً بظهور الإسلام وتمهيداً لتقبله. وقد اتخذت عبادات الجاهليين في هذا الطور شكلاً بعينه، هو نفس الشكل الذي نجده في ديانات الشعوب الأخرى المجاورة. وهذا الشكل الديني هو المعروف بـ «عبادة الكواكب» التي تتألف من ثالوث سماوي هو القمر والشمس والزهرة. ويؤلف هذا الثالوث الإلهي عائلة صغيرة، يلعب فيها القمر غالباً دور الأب، والشمس دور الأم، والزهرة دور الابن حيناً والابنة حيناً أخرى.

وهناك كثير من الأساطير حول الشمس والقمر انتشرت بين العرب، ولكن أعجبها وأغربها ما يدور حول «الزهرة»، ويهمنا من أخبار «الزهرة» ما كان يضفيه عليها عبادها من عرب الشمال، من معاني البياض والحسن والبهجة؛ فقد دعاها المنجمون «بالسعد الأصغر»، لأنها في السعادة دون (المشتري)، وأضافوا إليها صفات الطرب والسرور واللهو، كما اعتقدوا في أن النظر إليها يجلب الفرح ويخفف عن الناظر، أحياناً، تباريح العشق إذا كان محباً! كما اعتقدوا في قدرتها على أن تثير في الناس غرائز الجنس. وقد بالغوا في وصف أنوثتها وذهبوا إلى القول بأنها، لطغيان هذه الأنوثة، تتسبب في الفرقة بين المحبين لما تملكه من سحر على الرجال[76]!

وقد أورد الطبري في تفسير قوله تعالى: ﴿ **وما كفر سليمان ولكن الشياطين كفروا يعلمون الناس السحر وما أنزل على الملكين ببابل هاروت وماروت** ﴾ كثيراً

من الأخبار المثيولوجية التي تعود من غير شك إلى فترة عبادة الجاهليين لها، تتلخص هذه الأخبار في أن الله تعالى أنزل اثنين من الملائكة إلى الأرض بعد أن ركب فيهما شهوات الإنسان ليمتحنهما، ففتنتهما «الزهرة» بجمالها فتنة شديدة وأبت أن تمنحهما نفسها، إلا «أن يكونا على أمرها ودينها، وأخرجت لهما صنماً يعبدانه ويسجدان له، فامتنعا وصبرا ردحاً ثم أتياها وراوداها عن نفسها فأبت ثانية واشترطت عليهما إحدى ثلاث: إما عبادة الصنم، أو قتل النفس، أو شرب الخمر؛ فقالا كل ذلك لا ينبغي، ثم احتدمت بهما الشهوة فآثرا أهون المطالب، وهو شرب الخمر؛ فسقتهما حتى إذا أخذت الخمر منهما وقعا بالزهرة؛ وهنا يمر إنسان فيخشيان الفضيحة فيقتلانه! ويشاءان الصعود إلى السماء، بعد أن عرفا وقوعهما في الخطيئة فلا يستطيعان، ويكشف الغطاء بينهما وبين أهل السماء فتنظر الملائكة إلى ما وقعا فيه من الذنب فيعجبون كل العجب، ويأخذون في الاستغفار لمن في الأرض من البشر...».

ويستطرد «الطبري» فيروي أن «الزهرة» عرفت من الملكين ما يطلعان به إلى السماء من كلام فعرجت إلى السماء، وهناك نسيت ما تنزل به فبقيت مكانها، وجعلها الله ذلك الكوكب الجميل! أما «هاروت وماروت» فهما في بابل يعذبان منكوسين في بئر إلى يوم القيامة! ولعل في هذه القصة وغيرها ما يدل على شهرة هذه «الربة» بالجمال وقدرتها على فتنة الرجال، وما يفسر هذه الأخبار المنسوبة إلى بعض المسلمين من مثل ما يروى من أن عبدالله بن عمر كان إذا طلعت «الزهرة» لعنها وقال: «هذه التي فتنت هاروت وماروت»[77]؛ أو ما روي من أن المسلمين كانوا إذا رأوا الزهرة دعوا عليها بقولهم: «لا مرحباً ولا أهلاً»!

وهناك كثيراً من الأساطير العربية التي راجت في الجاهلية، قد استقصتها المؤلفات المثيولوجية، والدراسات التي تعالج الأساطير لغوياً واجتماعياً ودينياً، وتعتبر الأساطير والخرافات العربية حقلاً خصباً لدراسة التفكير البشري في أطواره

البدائية، وقد قام المستشرقون الغربيون بكثير من هذه الدراسات، وقدموا الكثير من التحليلات الاجتماعية والفلسفية والدينية، فإذا توقفنا عند أحد المفكرين المعاصرين من العرب والذين اهتموا بالأسطورة ورأوا فيها مرحلة فكرية بدائية تجاوزتها البشرية، فإننا نجد الجابري من أفضل هؤلاء المفكرين – على ما يذكر الدكتور تركي علي الربيعو[78] – فمن خلال حفرياته في الأساطير العالمة، يعزو تخلفنا الحضاري وانحطاطنا الفكري في المشرق والمغرب إلى ارتدادنا إلى أشكال من الفكر الأسطوري، كان أجدادنا ممن أسسوا البيان العربي الإسلامي (المعقول العقلي) قد تجاوزه – خاصة وأن الخطاب القرآني الذي يؤسس للبيان هو خطاب عقلاني – أشكال من الفكر استطاعت الشعوبية الفارسية أن تجعل منها باطناً للحركات الثورية الإسلامية المضادة (الشيعة الإسماعيلية) والتي بقيت تحمل في ثنايا إيديولوجيتها تناقضاً صارخاً بين الشكل الثوري (من حيث هي إيديولوجية الطبقات الفقيرة والمحرومة) أو من المضمون الباطني المؤسطر والمتخلف.

صحيح أن للأسطورة منطقها الخاص كما يكتب الجابري (بوصفها شكلاً من أشكال التعبير ونمطاً من أنماط التصور له منطقه الخاص[79]. غير أن ما يقلقه هو أن هذا التوظيف العرفاني للأساطير كما تمثل في الإيديولوجيا الشيعية، التوظيف الذي بلغ ذروته في التأويلات الباطنية للفكر الشيعي، والتي وجدت تعبيرها الحي في فكر ابن سينا الشعوبي.

ونجد تفسير الجابري للأسطورة أنها ترتد إلى مغامرة من مغامرات العقل الأولى. تحمل في ثناياها رؤية سحرية للعالم، والمطلوب هو الانتقال من الفكر التأملي إلى الفكر المجرد، من الميثوس (الأسطورة) إلى اللغوث (العقل) من الأسطورة إلى الفلسفة باعتبارها رؤية عقلية للكون والإنسان، إذ إن التقدم في الفلسفة، عند اليونان، كان مرتبطاً بالتقدم في العلم ارتباط معلول بعلة[80].

ولذلك فتطور المعرفة كان من خلال تطور المفاهيم الآتية: سحر – أسطورة – فلسفة – علم، بحيث قد اكتسى هذا دلالة قيمية ومنهجية معاً.

ويتساءل الدكتور تركي الربيعو هنا عن معنى السحر عند الجابري، ويرى أن موقف الجابري منه يعيدنا في الحقيقة مباشرة إلى فرضية «فريزر» التي تقول بأسبقية السحر على الدين في تاريخ الجنس البشري، وهي الفرضية التي لاقت استحساناً عند فرويد في كتابه (الطوطم) والتابو ودوركهايم ويونغ، إذ إن الإنسان البدائي يؤمن بالسحر لأنه يقوم بتعليل عقلي خاطئ انطلاقاً من المعاينة الحسية. وهي فرضية باتت مرفوضة من قبل الإنثربولوجيين الذين جاءوا من بعدهم[81]. إذ إن القول بأن السحر شكل أولى من المعرفة يفقدنا الوسيلة كما يرى ستراوس التي لابد منها لفهم الفكر السحري. فالسحر والعلم نسقان معرفيان متوازيان لكن غير متساويين من حيث النتائج، إذ إن التوازي، وليس التقابل، هو الذي يتيح لنا فهم السحر كما يرى ستراوس[82]. خاصة أن ابن خلدون في مقدمته[83] قد أخبرنا، وكذلك الجابري، بأن الكيميائي جابر بن حيان كان من كبار السحرة، وأن السحر قد انحدر إلينا من مجتمعات كانت قد تجاوزت الطور البدائي منذ فترة تاريخية طويلة – أقصد المجتمعات البابلية – وكانت ذات تجربة حضارية كبيرة. ويرى الجابري أن الخطاب القرآني هو خطاب عقلاني وليس خطاب غنوص أو عرفان أو إشراق[84]. ثم يضيف في موقع آخر «أن الخطاب القرآني يستعمل الإشارة والرمز والاستعارة وغير ذلك مما يقتضي التأويل ولابد»[85].

ويتساءل الباحث قائلاً هناك سؤال على غاية من الأهمية ويشكل واحداً من فيض الأسئلة الذي لا يحظى بالجواب في مشروع الأستاذ الجابري المفكر الإسلامي المغاربي «لماذا قدر للعقل العربي ألا يرتقي درجة من العقلانية إلا ويرتقي درجة مماثلة في اللاعقلانية؟» هذا السؤال يطرحه الجابري بصيغة التحقيق: «لقد قدر للعقل العربي أن... إلخ» لكنه يؤول إلى لماذا أخرى. لماذا هذا التلازم بين الأسطورة والعقل؟ لماذا هذا التلازم بين الأسطورة والتاريخ؟ ثم

كيف استطاعت الأسطورة أن تهزم العقل؟ بصورة أوضح لماذا هزمت وفشلت عقلانية ابن رشد في الوسط الإسلامي؟ ولماذا ازدهر الخيال الخلاق لابن عربي - في الشرق العربي والمغرب؟ كيف استطاع الصوفي أن يهزم الفيلسوف؟ وهل حدثت هذه الهزيمة في زمن انهيار حضاري شامل؟ وهل التصوف نقيض للعقل؟ هذه أسئلة تحتاج إلى حفريات جديدة تلازم سعينا إلى كتابة التاريخ وإعادة قراءته، وإلقاء مزيد من الضوء على ما هي الأسطورة وما هو العقل.

الهوامش

(1) Herberd Read، Art & society، penguine 1963، pp. 12، 23.
والنص المترجم عن كتاب بالفرنسية «كيف تفكر الشعوب».

(2) انظر: القاموس المحيط والمنجد مادة «سطر»، ومادة «خرف» ولابن منظور: لسان العرب، ج 6، ص 28.

(3) سورة الأنفال، آية 31.

(4) سورة الفرقان، آية 5.

(5) إتماماً للفائدة يقرأ ما كتبه المسعودي عن الجن في كتابه مروج الذهب، ج 1، ص 329، وما بعدها.

(6) د. أحمد كمال زكي: الأساطير دراسة حضارية مقارنة، ص 143، الهيئة العامة لقصور الثقافة، ط 2، مصر 2000م، ويمكن الرجوع على سبيل المثال لكتاب لويس سبنس The Out Lines of Mythology، London 1949; p. 45.

(7) S.H. Hooke، Middle Eastem Mythology، penguine 1968 pp. 12، 23.

(8) Ibid، p. 69.

(9) القاموس المحيط، مادة «غميص» و«بلوغ الأرب» للألوسي، ج 2، ص 239، طبعة الرحمانية 1934م.

(10) S.G. Oswalt، Greek & Roman Mythology، London، 1969، p. 750.

(11) د. أحمد زكي: الأساطير، ص 46، 47.

(12) انظر: تاريخ مصر، ص 23 بترجمة د. عبدالمنعم أبو بكر، سلسلة الألف كتاب.

(13) السابق، ص 47، 48.

(14) John Lewis، Antrhroplof، Lodnon 1969، p 185.

(15) Herberd Read، Art & society، London 1946، p. 183.

(16) الأدب والفن، ترجمة بدر الدين الرفاعي، ص 52، 54، دمشق عام 1965م.

(17) The Outlines of Mythology، p. 1.

(18) John Lewis، Anthropology، London، 1969، p. 183.

(19) د. سمير سرحان: التفسير الأسطوري في النقد الأدبي، ص 101، مجلة فصول، إبريل عام 1981م.

(20) انظر الحكاية الخرافية بترجمة د. نبيل إبراهيم ص 9، نهضة مصر عام 1965م.

(21) السابق، ص 10.

(22) Middle Eastern Mythology، Pp، 49، 50.

(23) المسعودي: مروج الذهب، ج 1، ص 24، 178.

(24) أحمد كمال زكي: الأساطير، ص 55، 65.

(25) انظر الحكاية الخرافية، ص 12 «فريدريك فون ديرلين».

(26) د. سمير سرحان: التفسير الأسطوري، ص 102.

(27) د. محمد عبدالمعين خان: الأساطير والخرافات عند العرب، ص 20، دار الحداثة للطباعة والنشر، بيروت عام 1981م.

(28) محمد حسين حمزة: آلهة اليونان، ص 45، القاهرة 1965م.

(29) النويري: بلوغ الإرب، ج 2، ص 239.

(30) أبي زيد أحمد بن سهيل البلحي: البدء والتاريخ ج 3 ص 14 طبع بابر.

(31) الجاحظ: الحيوان ج 2، 17. 13 – أحمد أمين: فجر الإسلام، ج 1، ص 13، ط 2، القاهرة.

(32) **أحمد أمين: فجر الإسلام، ج 1، ص 13، ط 2، القاهرة.**

(33) الشعر والشعراء، ص 396.

(34) أحمد أمين: فجر الإسلام، ص 52.

(35) Principes of psycho;ogy، By William James، p. 44. 53

(36) جمع قنطورس وهو مخلوق خرافي يأوي إلى أكم تساليا، وزعموا أن له شطر إنسان قائماً على شطر حصان. انظر الإلياذة تعريب: سليمان البستاني، ص 225. ود. محمد عبدالمعيد خان: الأساطير والخرافات، ص 37، 38.

(37) الهمداني: كتاب التيجان، ص 91.

(38) القزويني: عجائب المخلوقات، تحت الجبال.

(39) الدميري: حياة الحيوان، ص 219.

(40) الزرقي: أخبار مكة، ص 69، 71.

(41) أحمد علي عبدالقادر المقريزي: الطرفة الغريبة ؛ أخبار وادي حضرموت العجيبة، ص 19، 20.

(42) الجاحظ: الحيوان، ج 4، ص 23.

(43) الكلبي: كتاب الأصنام، ص 21، الدار القومية، مصر عام 1924م.

(44) القزويني: عجائب المخلوقات، ص 231.

(45) د. محمد عبدالمعيد خان: الأساطير والخرافات، ص 60، 61.

(46) الألوسي: بلوغ الارب، ج 2، ص 315.

(47) السابق، جـ 2، ص 318.

(48) دتليف نيلسن وفرتز هومل: التاريخ العربي القديم، ترجمة د. فؤاد حسين، ص 263، النهضة المصرية عام 1958، ويجب أن نتذكر هنا كتاب «الأيام» الذي ألفه أبو عبيد معمر بن المثنى – وهو مليء بالأساطير والحكايات الخرافية – ثم نثره في مجموعة «النقائض بين جرير والفرزدق».

(49) جورجي زيدان: أنساب العرب القدماء.

(50) القلقشندي: صبح الأعشى، ج 1، ص 312.

(51) السابق، ج 1، ص 324.

(52) السابق، ج 1، ص 316.

(53) السابق، ج 1، ص 313.

(54) د. محمد عبدالمعيد خان: الأساطير والخرافات، ص 78، 79.

(55) د. محمد عبدالمعيد خان: الأساطير والخرافات، ص 78، 79.

(56) المسعودي: مروج الذهب، ص 32.

(57) السابق، ص 320.

(58) السابق، ص 391.

(59) الألوسي: بلوغ الارب، ج 2، ص 360.

(60) السابق، ج 2، ص 349.

(61) السابق، ج 2، ص 345.

(62) Smith By Cook; Notes on the Religion of the semithe.

(63) Riligion of Palestine P. 220. foot – note.

(64) د. محمد عبدالمعيد خان: الأساطير، ص 90.

(65) لكلبي: كتاب الأصنام، ص 46، الدار القومية عن دار الكتب، مصر عام 1924م.

(66) السابق، ص 57.

(67) جورجي زيدان: أنساب العرب القدماء.

(68) ابن سعيد الأندلسي: الطرب في أخبار العرب، ص 2، تحقيق: د. أحمد كمال زكي.

(69) ابن خلدون: المقدمة، ص 11، ج 1، المكتبة التجارية، مصر.

(70) السابق، ص 13–14.

(71) السابق ص 14.

(72) السابق، ص 37.

(73) فريال جبوري غزول: المنهج الأسطوري مقارناً، مجلة فصول، ص 106، إبريل عام 1981م

(74) انظر: إبراهيم عبدالرحمن: الشعر الجاهلي، قضاياه الفنية والموضوعية، ص 37–66.

(75) إبراهيم عبدالرحمن: التفسير الأسطوري للشعر الجاهلي، ص 127، فصول عام 1981م

(76) القزويني: عجائب المخلوقات، ص 23، طبعة عام 1849م.

(77) الطبري: التفسير، ج 1، ص 346، طبعة 1310هـ. وانظر د. إبراهيم عبدالرحمن: التفسير الأسطوري للشعر الجاهلي، مجلة فصول، إبريل عام 1981م.

(78) د. تركي علي الربيعو: مضمون الأسطورة في الخطاب الفلسفي العربي، مجلة الوحدة، العدد 60، عام 1989م.

(79) د. محمد عابد الجابري: بنية العقل العربي، ص 378، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت 1986م.

(80) د. محمد عابد الجابري: تكوين العقل العربي، ص 336، مركز دراسات الوحدة العربية، ط 3، بيروت عام 1988.

(81) إيفنز برتشارد: الإناسة المجتمعية، ص 295، وانظر كتاب فرويد: الطوطم والتابو، المقالة الثالثة (الأرواحية والسحر وطغيان الأفكار)، ص 97–122، ترجمة بو علي ياسين، دار الحوار، سوريا 1983م.

(82) كلود ليفي ستراوس: الفكر البري، ص 33، نقلاً عن الربيعو. 28 – انظر: مقدمة ابن خلدون،

الفصل الثاني والعشرون في علوم السحر والطلسمات حيث يشير إلى أن أول من طور هذه العلوم هو جابر بن حيان كبير السحرة، ط 4، دار القلم، بيروت عا م 1981م.

(83) انظر مقدمة ابن خلدون الفصل الثاني والعشرون في علوم السحر والطلسمات حيث يشير إلى أن أول من طور هذه العلوم هو جابر بن حيان كبير السحرة، ط 4، دار القلم، بيروت عام 1981م.

(84) د. محمد عابد الجابري: نحن والتراث، ص 61، دار الطليعة، بيروت عام 1980م.

(85) د. محمد عابد الجابري: صراع المعقول واللامعقول في الفكر العربي الإسلامي، ص 11، مجلة الفكر العربي المعاصر، العدد 21 صيف 1982م.



التوازي الهندسي في رائعة ابن العميد النثرية

داود الهكيوي(*)

كتابي وأنا مترجح بين طمع فيك ويأس منك، وإقبال عليك، وإعراض عنك، فإنك تدل بسابق حرمة، وتمت بسالف خدمة، أيسرهما يوجب رعاية ويقتضي محافظة وعناية، ثم تشفعهما بحادث غلول وخيانة[1]، وتتبعهما بآنف خلاف ومعصية. وأدنى ذلك يحبط أعمالك، ويمحق كل ما يرعى لك، لا جرم أني وقفت بين ميل إليك وميل عليك: أقدم رجلا لصدمك وأؤخر أخرى عن قصدك، وأبسط يدا لاصطلامك واجتياحك[2]، وأثني ثانية لاستبقائك واستصلاحك، وأتوقف عن امتثال بعض المأمور فيك، ضنا بالنعمة عندك، ومنافسة في الصنيعة لديك، وتأميلا لفيئتك وانصرافك، ورجاء لمراجعتك وانعطافك، فقد يغرب العقل ثم يؤوب ويعزب[3] اللب ثم يثوب، ويذهب الحزم ثم يعود، ويفسد العزم ثم يصلح ،ويضاع الرأي ثم يستدرك، ويسكر المرء ثم يصحو، ويكدر الماء ثم يصفو، وكل ضيقة إلى رخاء، وكل غمرة فإلى انجلاء[4]. وكما أنك أتيت من إساءتك بما لم تحتسبه أولياؤك، فلا بدع أن تأتي من إحسانك. بما لا ترتقبه أعداؤك، وكما استمرت بك الغفلة حتى ركبت ما ركبت واخترت ما اخترت، فلا عجب أن تنتبه انتباهة تبصر فيها قبح

(*) أستاذ باحث مغربي.

ما صنعت، وسوء ما آثرت وسأقيم على رسمي في الإبقاء والمماطلة ما صلح، وعلى الاستيناء والمطاولة ما أمكن[5] طمعا في إنابتك[6]، وتحكميا لحسن الظن بك، فلست أعدم فيما أظاهره من أعذار ،وأرادفه من إنذار، احتجاجا عليك، واستدراجا لك، فإن يشأ الله يرشدك، ويأخذ بك إلى حظك ويسددك، فإنه على كل شيء قدير، وبالإجابة جدير.

وزعمت أنك في طرف من الطاعة، بعد أن كنت متوسطها، وإذا كنت كذلك فقد عرفت حاليها، وحلبت شطريها. فنشدتك الله لما صدقت عما سألتك، كيف وجدت مازلت عنه؟ وكيف تجد ما صرت إليه؟ ألم تكن من الأول في ظل ظليل، ونسيم عليل، وريح بليل، وهواء عذي[7] وماء روي، ومهاد وطي، وكن كنين[8]، ومكان مكين، وحصن حصين. يقيك المتالف، ويؤمنك المخاوف. ويكنفك من نوائب الزمان، ويحفظك من طوارق الحدثان، عززت به بعد الذلة، وكثرت بعد القلة، وارتفعت بعد الضعة، وأيسرت بعد العسرة وأثريت بعد المتربة[9]، واتسعت بعد الضيقة، وظفرت بالولايات، وخفقت فوقك الرايات، ووطىء عقبك الرجال، وتعلقت بك الآمال، وصرت تكاثر ويكاثر بك، وتشير ويشار إليك، ويذكر على المنابر اسمك، وفي المحاضر ذكرك. ففيم الآن أنت من الأمر؟ وما العوض عما عددت، والخلف مما وصفت؟ وما استفدت حين أخرجت من الطاعة نفسك، ونفضت منها كفك، وغمست في خلافها يدك؟ وما الذي أظلك بعد انحسار ظلها عنك؟ أظل ذو ثلاث شعب؛ لا ظليل ولا يغني من اللهب؟ قل نعم! كذلك، فهو والله أكثف ظلالك في العاجلة، وأروحها في الآجلة، إن أقمت على المحايدة والعنود[10]، ووقفت على المشاقة والجحود.

تأمل حالك وقد بلغت هذا الفصل من كتابي، فستنكرها والمس جسدك، وانظر هل يحس؟ واجسس عرقك هل ينبض؟ وفتش ما حنا عليك هل تجد في

عرضها قلبك؟ وهل حلى بصدرك أن تظفر بفوت سريح ، أو موت مريح ؟ ثم قس غائب أمرك بشاهده ، وآخر شأنك بأوله. يتيمة الدهر: الثعالبي، ص: 193-194-195، من الجزء:

عتبـــة:

النص/ الرسالة ينتمي إلى جنس أدبي متميز بموضوعه وغرضه ضمن فنون النثر العربي القديم، إنه فن الترسل[11] الذي يعكس تحولات اجتماعية وثقافية في المجتمع العربي. وقد أكد بعض الباحثين هذا الموقف: «تنمو الكتابة في مناخ استقرار الأمة، وانتظام أمور الدولة، وازدهار حقل الثقافة، فتجيء الرغبة في الترسل تلبية لدواعي المدنية، وتسجيل وقائع السلطة، وتأمين الاتصال بمختلف القطاعات، وتعبيراً عن الخواطر والتأملات الذاتية في المجتمع والكون – لذا بدا طبيعيا أن يتدرج الأدب العربي زمنيا بنشأة الشعر، فالخطابة، فالكتابة»[12].

وأصل الاشتقاق في الترسل هو أنه كلام يرسل به من بعد وغاب، فاشتق له اسم الترسل والرسالة. وعملية الترسل تتضمن ثلاثة أطراف أساسية : الكاتب، الرسالة والمتلقي (المرسل إليه).

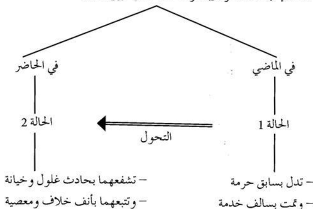
ومنتج هذا النص الذي بين أيدينا الكاتب المبدع ابن العميد (360هـ/ 970م) الذي تعتبر رسائله أنموذجا في تروي استقاء العبارة والاحتفاء بجودة السبك و تصنيع الصياغة. وما يلفت نظر الدارس في رائعة هذه ذلك التوازي الهندسي علما أن التوازي الصوتي أوالتركيبي من أهم خصائص الخطاب الشعري.. وسعيا إلى مقاربة هذا التوازي في هذه الرسالة الفريدة، نتساءل: ماهي آليات اشتغال ابن العميد على اللغة؟ وكيف تحقق له هذا الاتساق داخل بنية الجمل؟

القراءة العمودية :

كتب ابن العميد الرسالة على لسان ركن الدولة البويهي إلى ابن بلكا ونداد خورشيد عند استعصائه وشقه عصا الطاعة. لهذا فإن العصيان والتمرد على السلطة يعتبر الحدث المفجر للنص. طالعنا الكاتب في بداية الرسالة بالإفصاح عن حالة المرسل المتمثلة في الحيرة و التردد:



لماذا هذا التردد وهذه الحيرة؟ إن المسبب لهذه النتيجة واقع المرسل إليه وحاله الذي كان فيما مضى في خدمة سيده وأصبح الآن متمردا. وهذا السبب كاف لإحباط عمله وتأنيبه. والخطاطة التالية تبين ذلك:



نلاحظ أن سلوك المرسل إليه تتوزعه قيمتان متناقضتان: الطاعة المقترنة بالوفاء والعصيان المقترن بالخيانة، وهذا ما يفسر حالة الحيرة التي انتابت المرسل في البداية لأنه استحضر الأمرين. ومع ذلك فهو يأمل في استصلاح ما اعوج وفسد عند صاحبه، وكأن ما حدث من تناقض في سلوك هذا الأخير هو أمر يكاد لا يسلم منه مخلوق، وما فعله يضارع التحولات التالية :

الشـــيء:

حالة فساد: العقل حالة الصلاح:

يغرب اللب يؤوب

يعزب الحزم يثوب

يذهب العزم يعود

يفسد الرأي يصلح

يضاع المرء يستدرك

يسكر الماء يصحو

يكدر يصفو

ينتظر المرسل أن يكفر المرسل إليه عما حدث بسبب الغفلة بالعودة والتوبة حفاظا على السنن في الطبيعة والوجود، ويعتبر هذا الانتظار في حد ذاته فرصة للتأمل عند الطرف الثاني، لكن يأتي الفعل الموالي ليضاعف فيه المرسل التنبيه من خلال تذكير صاحبه بحاله قبل الخروج من الطاعة، معددا الامتيازات التي كان يستمتع بها و النعم التي كان يرفل فيها. فقد كان في بحبوحة عيش يحظى بالحياة والحماية والسلطة:

* الرخاء ← كان في ظل ظليل * الجاه ← عزرت بعد الذلة * السلطة ← ظفرت بالولايات

كان في هواء عذي كثرت بعد القلة وطئ عقيك

الرجال كان في نسيم عليل ارتفعت بعد الضعة

خفقت فوقك الرايات كان في ماء روي أيسرت بعد العسرة.

تشير ويشار. إليك كان في ريح بليل

كان في مهاد وطي.

* الحماية ← كن كنين

مكان مكين

حصن حصين.



لما بسط المرسل أمام المتلقي في الرسالة ما كانت عليه حياته من حظوة ومجد وغنى، وجه إليه مجموعة من الأفعال الكلامية في صيغة الأمر أو الاستفهام، ولعل أعمقها هذا الاستفهام الإنكاري: «ففيم الآن أنت من الأمر؟» ذهب الكاتب المرسل إلى أن خروج المرسل من حياض الطاعة أعقبه انقطاع ظلها في العاجلة والآجلة، بعد أن علم أن التأثير بلغ في نفسية صاحبه مبلغه: «تأمل حالك وقد بلغت هذا الفصل من كتابي»، ليصل في النهاية إلى المحطة الأخيرة وهي مرحلة تقرير المصير عن طريق الاختبار بين الموت والحياة... أن تظفر بفوت سريح أوموت مريح .

نستنتج من خلال هذه القراءة العمودية للرسالة هيمنة تيمتين أساسيتين على البنية المعجمية في النص هما ثنائية الطاعة والعصيان وتوابعهما في نظر المرسل، فالأولى هي بوابة الخير، والثانية هي بوابة الشر؛ ومن هنا تبدأ وتنتهي

عملية التقابل والتوازي التي ألقت بظلالها على عوالم النص. وقد أسهم في تحقيق هذا التوازي الأسلوبي المتوازن جمال الإيقاع في تقسيم العبارة وبراعة الموازنة بين مقاطع الكلام وتنويع الأساليب وجودة استخدام المجاز وهذا ما سنروم مقاربته في المستوى الثاني من هذه القراءة .

القراءة الأفقية :

إن الوظيفة المهيمنة في هذه الرسالة هي الوظيفة التوجيهية، التي يؤثر عليها ضمير الخطاب المتواتر كثيرا في النص وتؤكدها مقصدية الكاتب التي تكمن في رغبة التأثير على المرسل إليه كيما يعدل عن قراره ويعود إلى حياض الطاعة التي لولي الأمر. هذا إضافة إلى بنية الضمير التي تناظر داخلها ضمير المتكلم/ المرسل وضمير المخاطب/ المرسل إليه والتي تدل على التوجيه أي توجيه اللوم و النصح والزجر... فبنية النص جميعه ينظمها نسق عام ينبني على الائتلاف بين العناصر أي التوازي الصوتي، أو ينتظم هذه البنية نسق خاص يرتكز على الاختلاف بين العناصر على المستوى الدلالي أي التقابل. وفي نظرنا فإن سبب تحقق هذا البناء النصي يعود إلى اقتدار ابن العميد على النظم وجودة السبك مع وضع العبارة في المعرض الحسن دون استثقال على المتلقي متمثلا ذلك في توظيف أساليب البديع توظيفا لا يخلو من مبالغة.

1 – التقابل :

النص تناسل من حيث الدلالة من نواتين متعارضتين هما الطاعة والمعصية، وكي يظهر الكاتب هذا التعارض اعتمد تقنية التقابل أو ما يعرف في أدبيات البلاغيين بالطباق أو المطابقة، وفي تحديد هذا الاصطلاح، ورد في كتاب «البديع»: «الباب الثالث من البديع وهو المطابقة، قال الخليل رحمه الله يقال طابقت بين الشيئين إذا جمعتهما على حذو واحد. وكذلك قال أبو سعيد فالقائل لصاحبه أتيناك لتسلك بنا سبيل الوسع فأدخلتنا في ضيق الضمان فقد

طابق بين السعة والضيق في هذا الخطاب»[13]. فإذا تأملنا النص قيد الدراسة ألفيناه غاصا بهذا الصنف البلاغي ،فالكاتب طابق على نحو :

العزة \ الذلة

الكثرة \ القلة

الرفعة \ الضعة

اليسر \ العسر

الثراء \ المتربة

السعة \ الضيقة... إلخ.

هذه التقابلات الكثيرة في النص تبين المفارقة بين الحالين: الطاعة والعصيان ونتائجهما على المرسل إليه. والتقابل المشار إليه لم ينحصر في النص في المفردات أسماء كانت أم أفعالا، و إنما امتد إلى التراكيب الفعلية والاسمية نحو:

أقدم رجلا لصدمك ⟵⟶ وأؤخر أخرى عن قصدك

وأبسط يدا لاصطلامك واجتياحك ⟵⟶ وأثني ثانية لاستبقا ئك واستصلاحك.

هذا الأنموذج يعكس حيرة الكاتب إزاء صاحبه ذي السلوك غير المستقر لأنه ارتدى لباس الطاعة في الزمن الماضي وخلعه متنكرا في الزمن الحاضر. وإجمالا فإن المقابلة والمطابقة عكسا في النص التوازي الدلالي المتمثل في الجمع بين الشيء ونقيضه لإبراز حالي المرسل والمرسل إليه على أن المعني بذلك أكثر هو الطرف الثاني الذي ضرب له المثل من الطبيعة والحياة لأنه من بعد كل فساد صلاح و من بعد كل ضيق رخاء وسراح...

- التـوازي:

قد ذهب بعضهم إلى أن التناسب أو التوازي الصوتي سمة مرتبطة بالخطاب الشعري الذي يشكل فيه عنصر الإيقاع مرتكزا غاية في الأهمية. لكن التأمل مليا في هذا النص يخلص بنا إلى وجود انزياحات على المستوى الصوتي من خلال توظيف بعض الظواهر البلاغية ذات البعد الجرسي النغمي مثل الجناس والموازنة والسجع.

الجنـاس:

لتحقيق التوازن بين الجمل، والتناسب بين العبارات وظف الكاتب في النص مجموعة من الزخارف البلاغية البديعية وعلى رأس قائمتها التجنيس؛ «وهو أن تجيء الكلمة تجانس أخرى في شعر وكلام ومجانستها لها أن تشبهها في تأليف حروفها على السبيل الذي ألف الأصمعي كتاب الأجناس عليها. وقال الخليل الجنس لكل ضرب من الناس والطير والعروض و النحو فمنه ما تكون الكلمة تجانس أخرى في تأليف حروفها و معناها ...»(14). إن توظيف هذا الزخرف اللفظي يبتغي منه الكاتب خلق جرس موسيقي بغية التأثير في روع المرسل إليه، لهذا أكثر منه. ومن النماذج على ذلك نورد:

يثوب\يؤوب، إعذار/إنذار، ظل\ظليل، كن\كنين، مكان\مكين، حصن \حصين، الذلة\القلة، العاجلة\الآجلة، فوت\موت، سريح\مريح...

الجناس هنا يعتبر من أهم حدود البعد الأفقي لأنه يتخلل سطور الرسالة ويسهم في تجزيء اللغة عبر تمفصلات مقطعية لأن اللغة هي رأس مال الكاتب وصولجان سلطته؛ لذا فهويتفنن في اختيارها لتؤدي دورها وبالتالي تحقق الهدف المنشود الذي يتمثل في تكثيف الطبقة البلاغية لمؤانسة المرسل إليه بل لإقناعه .قبل امتناعه. و إلى جانب ظاهرة التجنيس كثف ابن العميد من اعتماد السجع والموازنة.

السجع :

السجع من أهم الظواهر الأسلوبية، وهو في الاصطلاح انتظام إيقاع جمل الأسلوب النثري؛ أي توافق فاصلتين (جملتين) أو أكثر في «الروي» وهو بمثابة القافية في الشعر. وإذا تأملنا الرسالة وجدنا الكاتب مال إليه كثيرا لما يضمنه له من تناسب في الجمل وتناغم في البنيات الصرفية والصوتية فأنتج ما يسمى بالتوازي الصوتي الذي هو في النهاية الإيقاع المنتظم داخل النص وفيما يلي بعض الأمثلة على ذلك :

ظل ظليل \ نسيم عليل \ ريح بليل، هواء عذي \ ماء روي \ مهاد وطي، كن كنين \ مكان مكين\ حصن حصين\ يقيك المتالف\ يؤمنك المخاوف، عززت بعد الذلة وكثرت بعد القلة ...

يتبين من خلال هذه العينات أن كاتب الرسالة يسعى بكل ثقة إلى بلوغ درجة كمال الإيقاع ليصل إلى أعلى درجات التأثير و هذا ما تفصح عنه تلك السجعات المتساوية التي رصعت النص بساطا متناغمة ألوانه والزخارف. و لم يقف الكاتب عند حدود السجع مستوفيا شروطه عند البلاغيين وإنما اعتمد أيضا في تشكيل البناء الصوتي الايقاعي في النص على الموازنة وهي في الاصطلاح فاصلتان متساويتان في الوزن دون التقفية نحو: ارتفعت بعد الضعة \أيسرت بعد العسرة \ أثريت بعد المتربة / اتسعت بعد الضيقة.

يلاحظ المرء ثراء النص الرسالي بالمحسنات البلاغية البديعية التي هي في الحقيقة خادمة للمستوى الإيقاعي في النص. وبالوقوف عندها يتضح كيف يتحقق التوازي الصوتي الذي هو بدوره مستحوذ على النص ومسهم في خلق أدبيته و بلورة وظيفته الشعرية. ويتبين هاهنا أن الإيقاع ليس حكرا على الخطاب الشعري؛ فبتعميقنا النظر في هذا البناء الصوتي الذي شكله الجناس والسجع و الموازنة ... نلاحظ أنه يتناغم والمستوى الدلالي الذي قمنا برصده

في البعد العمودي من الرسالة؛ أي أن هذه الألفاظ المنتقاة لتحقيق التوازن جعلت النص يبتعد عن التكرار و الاجترار، فسايرت التقسيم الذي حددناه من خلال ظاهرتي المقابلة و المطابقة.



الهوامش والإحالات

(1) الغلول: الحقد والغش.

(2) الاصطلام: الاقتطاع من الأصل.

(3) يعزب: يبعد ويغيب.

(4) الغمرة: الشدة.

(5) الاستيناء: التمهل.

(6) الإنابة: العودة والتوبة.

(7) العذى: الهواء الخالص.

(8) الكن: الحصن والستر.

(9) المتربة: الفقر.

(10) العنود: الميل عن القصد.

(11) الترسل في اللغة: جاء في لسان العرب لابن منظور: والترسل كالرسل. والترسل في القراءة والترسل واحدة، قال: وهو التحقيق بلا عجلة وقيل: بعضه على أثر بعض. وترسل في قراءته:

اتأد فيها، يقال ترسل الرجل في كلامه ومشيته إذا لم يتعجل .ج 11 ص: 282. والترسل في الاصطلاح: اختلف النقاد في تحديد مفهوم الترسل، فالبعض اعتبره مرادنا للكتابة النثرية في حين أن آخرين عدوه فنا أدبيا متميزا ضمن النثر الفني العربي ،ومنهم من جعله طريقة في الكتابة النثرية لها مجموعة من الخصائص الأسلوبية .

(12) علي شلق: نقاط التطور في الأدب العربي.

(13) البديع: ابن المعتز، ص: 36.

(14) البديع: ابن المعتز، ص: 25.





الاقتراض اللغوي والتعريب في العربية

خالد اليعبودي(*)

0 – تقديم:

يتراءى لنا ونحن نتابع موضوع الاقتراض اللغوي باعتباره إحدى وسائل الوضع اللغوي والمصطلحي أن تبادل التأثير والتأثر بين اللغات والشعوب قانون اجتماعي سار في المجتمعات القديمة والحديثة على السواء، واقتراض اللغات بعضها من بعض ظاهرة إنسانية معروفة، فاللغة (كأي كائن حي) تؤثر وتتأثر وتتطور وتتغير، فترمز بذلك إلى سنّة التلاقح الحضاري بين الأمم، وفي حالة انعدام الأخذ والعطاء بين اللغات الإنسانية اعتبرت اللغة عندئذٍ من اللغات الميتة.

وتمت معالجة ظاهرة الدخيل اللغوي من طرف فقهاء اللغة القدامى (من مثل «أحمد بن فارس» و«الثعالبي» و«السيوطي»)، والمحدثين (أمثال «فرانز بوب (Franz Pop)) في مباحث «الاقتراض» أو (L'Emprunt)، كما تطرق اللسانيون المعاصرون إلى الموضوع من نافذة مباحث التداخل (L'interference) بين اللغات الطبيعية في مستويات متعددة (صوتية وصرفية ومعجمية وتركيبية ودلالية وأسلوبية).

(*) باحث من المغرب.

وغرضنا في هذه الدراسة البحث في الوسيلة التعريبية كآلية من آليات التوليد اللغوي والمصطلحي، من خلال فحص دلالات مفهوم التعريب، والكشف عما اعتبر عوائق تحول دون التأصيل المصطلحي. وسنقوم أيضاً بدراسة مناهج الأقدمين والمحدثين في معالجة المصطلح المعرب تصنيفاً وتطويعاً، وفي تحديد كيفيات نقل الأصوات الأعجمية.

1 – الدخيل عَرَض طبيعي في اللغة بشرط التأصيل:

من المؤسف معاينة استقبال عربية عصرنا الراهن لرصيد هائل من الألفاظ والمصطلحات الأجنبية، دون أن تضع (في أغلب الأحيان) حدوداً صارمة تقنن هذا التأثر، فصرنا نجد أشكالاً صورية متعددة للفظ الأعجمي الواحد كما في المقابلات: «سيمياء[1]»/ «سيامة»/ «سيميائية[2]»/ «سيميولوجيا»/ «سميولوجيا»/ «سيمولوجيا»/ السيميولوجيا»[3]/ «السميوتية»[4].. وغني عن الإيضاح في هذا المقام أن تكاثف الدخيل في متن العربية سيؤثر فيها سلباً من مستويات عدة، لعل أبرزها:

- ترديِ مكانة اللغة العربية في الملتقيات والندوات العلمية، بحيث تصبح لغة ثانوية في البحث العلمي.
- تأثر تراكيب العربية بالتراكيب والعبارات الاصطلاحية الدخيلة للغة المنتج.
- تأثر مفردات لغة المستهلك بمفردات لغة البلد المنتج، في أشكال متعددة:

* فهي إما تستورد الكلم الأعجمي، وتتركه على حاله الأصلي، لتتداوله شفاهة وكتابة.
* أو تحاول إخضاعه إلى قوانين اللغة العربية بطرائق مختلفة، كالتعريب الصوتي، أو بتغيير بنيته الشكلية للتوافق مع أوزان العربية، أو تتصرف في دلالته.

ومما لا شك فيه أن أعم أسباب لجوء المترجمين والمصطلحين إلى عنصر الدخيل (إضافة إلى عامل عجز اللغة عن احتواء الوافد) تتمثل:

- في حمل المفهوم الأجنبي لخصوصيات ثقافية لا تتبين في حالة نقله إلى الثقافة المستقبلة بألفاظ أصيلة تراثية[5]؛
- وقد يكون مرد اللجوء إلى التعريب أيضاً عدم تداول المصطلح الدخيل بالثقافة التي أنتجته نفسها؛
- ومن أسباب الركون إليه كذلك تعدد المقابلات المقترحة في اللغة الهدف، واضطراب دلالاتها؛
- كما أن من بين الدواعي عدم الإحاطة بدلالات المفهوم الدخيل التي يحيل إليها؛
- ونجد من ضمن الإكراهات المؤدية إلى استعمال المعرب رغبة المصنف في الكشف عن حداثة الاتجاه المعرفي الذي يقوم بدراسته عن طريق استخدام مصطلحاته الدخيلة.

ومما يجدر التنويه به في هذا الصدد، أن اللغة العربية أقرضت بعض اللغات الأجنبية من مثلها المعجمي أكثر مما اقترضت منها (خاصة الفارسية والتركية والهندية والأسبانية والفرنسية والإنجليزية)، وقد تعددت الدراسات التي تحاول حصر رصيد الألفاظ العربية الدخيلة في باقي اللغات الإنسانية، واختلفت آراء الباحثين في حصر نسبة الدخيل في كل لغة من اللغات المتلقية.

أما مفهوم «الاقتباس» وعلاقته بالاقتراض اللغوي، فإن المصطلح الأول يرتبط باستيراد الأفكار أكثر مما يرتبط بنقل الألفاظ، فيتم الحديث مثلاً عن اقتباس مسرحية شكسبير مثلاً، أي تكييفها نصاً وأسلوباً وفقاً للتصور العربي وللقواعد اللغوية العربية.

وقد تضافرت في العقود الأخيرة من القرن الماضي جهود المؤسسات

العربية (والأفراد) لتحقيق التنمية الشاملة للحاق بركب التقدم، بفضل استلهام النظريات العلمية في مختلف الحقول المعرفية، فالعلم في الغرب في تطور مستمر، بالاستناد إلى التقنية التي أدت من بين ما أدت إليه إلى البث الفضائي، وظهور أقراص الحاسوب المدمجة والممغنطة التي تختزن بين أحشائها ذخيرة هائلة من المعارف، وقد تبين بالملموس ما للإنترنت من تحكم في العولمة الثقافية، فغدت المصطلحات تتكاثف شيئاً فشيئاً، وأصبحت عملية استيرادها تتم بوسائل شتى، الأمر الذي أفضى إلى انتشار المفاهيم والمصطلحات الأجنبية في اللغة العربية، واستدعى العمل بجد للحد من هذه الظاهرة وتقنينها، وأصبحت عملية التعريب مطلباً يحتل الأولوية، وموضوعاً يرعى باهتمام المجمعين والمترجمين وكل المثقفين الغيورين على لغتهم القومية، لوعيهم الشديد باستحالة الخوض في مجالات العلم الحديث ومواكبة تطوراته بمعزل عن اللغة العربية[6]، فمن المسلم به أن إنشاء العلم العربي الخالص يتم بفضل تلقينه إلى العقل العربي باللغة الأصلية، وأصلح لغة لتعليم المعارف هي اللغة التي يتداولها الطلاب، ويفكرون بها، فكم من محاضرات في العلوم الطبيعية أو الرياضية تحولت في نهاية المطاف في الجامعات المغربية (والعربية عموماً) إلى دروس في اللغة الفرنسية (أو الإنجليزية)، ولا تتبلور الهوية الثقافية والحضارية إلا باعتماد اللغة القومية، لذا فمن الضروري أن تكون هاته اللغة هي لغة التعليم الجامعي بجميع تخصصاته. فالتعريب أداة تثقيف وتنظيم اجتماعي، وعامل أساسي من عوامل الاستقلال السياسي والاقتصادي، نجد من محاسنه: إغناء العربية بالمصطلحات العلمية الأصيلة، وتيسير الاطلاع على المعارف الإنسانية العالمية، واختصار المسافات بتجاوز استغراق زمن ليس باليسير في هضم المراد بالمادة اللغوية الأجنبية قبل التطرق لمضامين المادة العلمية.

وقد تعالت فيما مضى دعوات إلى التخلي عن استعمال لغة القرآن بدعوى صعوبة قواعدها، وعمومية أصواتها، مقارنة باللغتين الفرنسية أو الإنجليزية، والواقع اللغوي يثبت عكس ذلك، فهناك الكثير من الأمثلة التي

تظهر خلاف هذا الطرح: فقد تعددت الصور الشكلية لصوت «O» في اللغة الفرنسية، إذ يكتب بمصوت واحد كما في «ش»، أو بمصوتين في «au» أو بثلاثة مصوتات في «eau». كما تباينت الأشكال الكتابية للصامت «ف» بين «F» و«ph»، إضافة إلى: «gh» في: «enough». ولا أدل على أهمية لغتنا الفصحى من احتلالها لمرتبة مشرّفة ضمن مراتب اللغات العالمية في هيئة الأمم المتحدة بالرغم من الهجمات الشرسة التي تتعرض لها من لدن زمرة من الدارسين بداخل «العالم العربي» ومن خارجه.

وقد أسلفنا في دراسة سابقة[7] أن التعريب لا يدعو إلى الانغلاق على الذات، ونبذ الآخر، وهو لا يتعارض مع معرفة اللغات العالمية، لأنها شرط ضروري لامتلاك معارف أصحابها[8]. ولا شك أن اللساني يغالي أحياناً إذا تصور إمكانية إيجاد مقابلات للمصطلحات: «– Spectrogramme/ Spectrographe/ Stroboscope/ Oscillographe»، ببطون المعاجم التراثية، لأن هاته المولدات المصطلحية نتاج العصر الراهن، ولزم أن نشتق لها ألفاظاً بناء على دلالاتها الوظيفية، أو نلجأ إلى تعريبها وفق قوانين الصياغة العربية السليمة. لكن ما الأسباب الحقيقية الداعية إلى دخول الكلام الأعجمي إلى متن العربية؟

يمكن تلخيص العوامل المؤدية إلى هذا التأثر بالأجنبي:

– إلى عامل تاريخي يتمثل في الاحتكاك المادي والثقافي والسياسي بالشعوب الأخرى، وما ينجم عنه من بزوغ لألفاظ ومصطلحات تقنية جديدة متداولة بميادين العلوم الدخيلة، وبمجالات الفلسفة والآداب والدين والاجتماع والسياسة لا عهد للعرب بمفاهيمها من قبل؛

– وإلى عامل نفسي يتجلى في إعجاب بعض الفئات الاجتماعية العربية بلغات رائدة في مجال الحضارة، فيتداول العربي تلك الألفاظ الأعجمية ولو كانت لها مكافآت بمتن العربية رغبة منه في التفاخر، وليحدد انتمائه الاجتماعي إلى طبقة النخبة (Les Elites)؛

– وإلى عامل صوري نطقي يتحدد في خفة النطق ببعض الألفاظ الأجنبية مقارنة بمقابلاتها العربية؛

– إضافة إلى عامل ضرورة التعبير عن متصورات حديثة لا مقابل لها بمعجم العربية.

2 – تشخيص عوائق عملية التعريب:

إن عملية التعريب مهمة مستمرة باستمرار العلم الإنساني في التطور، وهي أيضاً صعبة لكونها ترتكز على التنفيذ الصحيح، والتعميم في المخططات إلى أن تصل الذروة في فصول الجامعات والمعاهد والإدارات الخدمية. ومكمن الغرابة في هذا الموضوع أن مسألة تعريب المفهوم العلمي الأجنبي، وما تقتضيه من تأصيل للمصطلح العربي أصبحت لا تقتصر على العلوم التطبيقية، والتقنية، والطبية (ببعض دول المشرق العربي خصوصاً)، بل أصبحت تتسلل نحو العلوم الإنسانية والاجتماعية حينما اعتمد رواد هاته المجالات على مناهج الإحصاء والرياضيات ولغات البرمجيات الاصطلاحية[9].

وبعد أن قام مكتب تنسيق التعريب (منذ أزيد من عشرين سنة) باستفتاء حول الموضوع، خلص إلى حصر مشاكل التعريب:

1 – في تخلف الدول العربية العلمي والحضاري؛

2 – وصعوبة اللغة العربية من حيث القواعد ونمط الكتابة؛

3 – وإهمال الدول العربية نشر اللغة في الخارج وخاصة في الدول الإسلامية غير العربية؛

4 – ووجود لهجات إقليمية مختلفة تُضايق الفصحى؛

5 – وانعدام الطرق والوسائل الصالحة لتعليم العربية للأبناء؛

6 – وعدم تشجيع الابتكار العلمي والتأليف باللغة العربية في مختلف فروع العلم؛

7 – وعدم تحقيق الوحدة الثقافية عن طريق توحيد المناهج والكتب الدراسية وإيجاد مجمع لغوي وعلمي موحد؛

8 – واستمرار تأثير التيارات الاستعمارية المضادة لتعليم اللغة العربية[10].

ويمكن أن نضيف عوامل أخرى ساهمت بدورها في تقهقر الإجراء التعريبي، منها:

9 – إن خطط التعريب في المجتمع لا تعتمد تصوراً واقعياً لوضع العربية في محيطها الداخلي والخارجي.

10 – قلة الإمكانات المرصودة لتجاوز عقبة مشكل التعريب، وعدم وجود دعم معنوي من قبل حكومات الأقطار العربية.

11 – مزالق الاستعانة بالخبرات الأجنبية.

12 – الافتقار إلى المصادر العلمية العربية في مختلف التخصصات (من معاجم، وموسوعات، ومصنفات علمية).

13 – عدم الالتزام بالجهود المبذولة من طرف المؤسسات والأفراد في مجال التعريب، وبقرارات وتوصيات الندوات ومؤتمرات التعريب.

وعلى الرغم من هاته اللائحة الطويلة من المشاكل التي تعترض سبل التأصيل الثقافي العربي؛ فقد كانت نتائج الاستفتاء السالف الذكر: الاتفاق على أن اللغة العربية صالحة لاحتضان العلوم الإنسانية والتطبيقية الدخيلة، وتدريسها في الجامعات العربية. غير أن عائق صعوبة الطباعة النمطية (الذي أشار إليه استفتاء المكتب) قد تم تجاوزه في السنين الأخيرة بفضل تطور التكنولوجيا الحديثة في مجال الرقانة. كما أحس الباحثون الذين تلقوا العلوم باللغة الأجنبية وحضروا أطروحاتهم بها، بضرورة استعمال العربية في دراساتهم، وتراجعت آثار العجز النفسي لديهم شيئاً فشيئاً.

وقد شكلت هاته العوائق التي سردناها أعلاه مادة خصبة لدى أعداء التعريب ودعاة التعريب الذين شككوا في مقدرة العربية على تخطي هذا الحاجز العلمي (وهو ليس في الحقيقة إلا حاجزاً نفسياً) كما تم تخطيه في المرحلة الأولى من الترجمة والتعريب في العصر الإسلامي الزاهر مع الأمويين والعباسيين. فذهب هؤلاء إلى أن العربية لا تصلح أن تكون لغة علم وتعليم، ودعوا إلى تعويضها بالإنجليزية في دول الشرق العربي وبالفرنسية في دول المغرب العربي، وأغلب هؤلاء شرذمة ممن تابع دراساته بدول الغرب، وأصيب بصدمة الحداثة، وارتأى أنه ليس من سبيل إلى التعامل مع الإنجازات الحضارية الغربية بمعزل عن استعمال اللغات الأجنبية المكتوبة بها.

ويمكن إرجاع مزاعمهم إلى سببين أساسيين:

- يتمثل أولهما في الجهل التام بقدرات اللغة العربية على هضم كل ما استجد من علوم ونظريات، وعدم الاطلاع على الطرائق المتعددة التي تتميز بها العربية في تأصيل المصطلح الوافد، وإنكار مسيرة العربية عبر العصور، وتفوقها في التكيف مع المنتجات الثقافية لحضارات متعددة: فارسية ويونانية وسريانية.
- ويرتبط العامل الثاني بغياب الروح الوطنية والقومية، والاندفاع الشديد نحو الأساليب الاستعمارية ومخططاتها الهادفة إلى فصل القوم عن حضارتهم التليدة وعقيدتهم المقدسة، كما حصل بدولة تركيا.

وقبل أن نقترح بعض الحلول التي نراها ناجعة لتجاوز إشكاليات تعريب المصطلح اللساني المستحدث (والمصطلح الدخيل بصفة عامة)، وتخطي عوائقه المصطنعة، يجدر بنا أولاً تحديد دلالة/ دلالات مفهوم «التعريب» في المعجمات العربية، وعند المشتغلين بالتعريب من القدامى والمحدثين، ورصد الألفاظ والعبارات الاصطلاحية التي استعملت للدلالة على معناه في المصنفات اللغوية.

3 – مفهوم التعريب:

3-1 – الدلالة اللغوية للمصطلح واشتقاقاته:

التعريب والتعرُّب (بضم الراء) مصدران صيغا على وزني «تفعيل» و«تفعّل» من الفعل الثلاثي «عرُب» (بضم عين الفعل) بمعنى فصح بعد لكنة، وصار عربياً فصيحاً خالصا غير مخلط، فالماضي «عرب» وورد «التعريب» عند ابن منظور أيضاً بمعنى «تعليم العربية لشخص من الأشخاص»، ورادفته العربية بكلمة «إعراب»، ونتيجة ذلك ورد لفظ «مغْرب» بمعنى «معرَّب»(11). كما حمل اللفظ أيضاً معنى «تهذيب المنطق من اللحن»(12).

3-2 – الدلالة الاصطلاحية للمفهوم عند القدامى:

وعند «الجوهري» بعض المفاتيح الاصطلاحية التي من شأنها أن تعين على توضيح السمات الدلالية للمفهوم، فقد جاء في «الصحاح»: «تعريب الاسم الأعجمي أن تتفوّه به العرب على منهاجها، تقول عرّبه العرب، وأعربته أيضاً»(13).

وفي نفس المقصد يذكر «الزمخشري»: «أن معنى التعريب: أن يُجعل عربياً بالتصرف فيه، وتغييره عن مناهجه، وإجرائه على وجه الإعراب»(14).

ويخص هذا المفهوم الكلمة غير العربية (الأعجمية) عند ابن منظور، ويُستشف من حده لمصطلح «التعريب» بأنه إجراء صرفي قياسي يعتمد لفظة أصلها غير عربي تضم إلى اللغة العربية شريطة خضوعها لأحد الأوزان العربية(15).

أما السيوطي، فيرى أن «المعرب؛ ما استعملته العرب من الألفاظ الموضوعة لمعان في غير لغتها»(16). وقد يتزامن استعمال اللفظ الدخيل مع اللفظ العربي الأصيل بمتن العربية بالقديم، والحديث بمعان موجودة سلفاً باللغة للغايات المشار إليها أعلاه.

يمكن التمييز إذن في التعريفات التراثية لمفهوم «التعريب» بين: – تعريفات اشترطت تأصيل اللفظ الأعجمي، وخضوعه لنسق العربية الصوتي و/أو الصرفي.

– وتعريفات أخرى لا تشترط التغيير، وتقبل أن يرد المعرب في صورته الأعجمية كما وجدنا عند السيوطي.

3-3 – **دلالات مفهوم التعريب عند المحدثين:**

تكتمل فكرة «المعرب» في «المعجم الوسيط» بمحاولة حصر مصنفيه لأركانه المفهومية بتوضيح أنه: «هو اللفظ الأجنبي الذي غيره العرب بالنقص أو الزيادة أو القلب»[17].

وحدد الباحث في المعجمية العربية «الودغيري عبدالعلي» (1989م) لفظ المعرب حين قرر أنه «يطلق عادة على ما دخل اللغة العربية من ألفاظ اللغات الأجنبية، فوقع تداوله واستعماله سواء خضع لقوانين العرب في كلامها وقيس على بناء من أبنيتها، أم لم يخضع و لم يُقس»[18].

وقد تطور المفهوم عبر العصور كنتيجة حتمية للتطور الحضاري، والتغيرات الاجتماعية والثقافية الحاصلة في العالم العربي، واكتسى معاني عصرية إضافية.

فاعتبرت طائفة أن التعريب نوعان:

– نوع أول: يخص عملية نقل المفاهيم والمتصورات من اللغات الأجنبية إلى اللغة العربية، وتداولها، واستعمالها. –

ونوع ثاني: يسم اللفظ الأعجمي بميسم عربي، بعد استيعابه ودمجه وتكييفه[19].

كما حمّل باحث آخر لهذا المفهوم سبع دلالات، وقدم له تعاريف سبعة بينها خيوط دقيقة:

– فالتعريف بمعناه الأول: اقتراض وإصهار الكلم المقترض لسنن العربية.

– وهو بمعناه الثاني (اللساني الاجتماعي الذي يدخل في إطار التخطيط اللغوي): إحلال اللغة العربية محل اللغات الأجنبية.

– ويدل في معناه الثالث على إعداد العربية وتطويرها وتطويعها، لتتمكن من توظيف مقولاتها التعبيرية أحسن قيام، بغاية مواجهة مد اللغات الحضارية.

– ويخص معناه الرابع ترجمة نصوص أو مفاهيم من لغات أجنبية إلى العربية، وتعريب البرامج الحاسوبية.

– ويهتم التعريب في مستواه الخامس بإدخال العربية إلى المحيط الثقافي العالمي إلى جانب اللغات المتقدمة.

– وهو تعريب لغوي في معناه السادس، يختص بتأصيل المصطلحات، والنصوص المرجعية.

– كما يجعله في مجال سابع تعريباً ثقافياً وفكرياً وعلمياً[20].

على أنه يعود ليرصد للمفهوم معنيين رئيسيين:

– تطويع وضع اللغة العربية الداخلي، وتكييف سننها لاستقبال اللفظ الأعجمي،

والمعنى الأجنبي. – إعادة النظر في وضع اللغة المحيطي (أو الخارجي)، ضمن تعريب شامل يعد جسراً بين الماضي والحاضر والمستقبل[21].

وهناك من الدارسين من ميّز بين المفهوم الديني الإسلامي للتعريب والمفهوم التعليمي (الاجتماعي[22] – الحضاري – الأدبي العلمي)، وفصل في هذا النوع الأخير بين المفهوم الفوري الأفقي (الذي يعنى بنشر العربية في تدريس المواد العلمية في مرحلة كاملة من مراحل التعليم) والمفهوم التدريجي العمودي (ويرتكز على تعليم مواد محدودة باللغة العربية في مرحلة دراسية

محددة، ليجري تعميم هذا التعريب في السنوات اللاحقة[23]. كما تم الحديث عن المفهوم القطاعي للتعريب (وهو الاعتماد على اللغة العربية اعتماداً كلياً في قطاع معرفي محدد، كعلوم الرياضيات والتشريح والفضاء مثلاً).

ويتبين من هاته التعريفات المعروضة أعلاه تجاوز المحدثين لمعاني المفهوم التراثية، وإطلاق مصطلح التعريب على ظاهرة معالجة العربية للفظ الأعجمي وعوارضها في نفس الآن، والراجح (في منظورنا) أن هذا المفهوم أخذ في عصرنا الراهن ثلاثة معانٍ رئيسية:

* المعنى الأول: يقصد به استخدام الألفاظ الأعجمية على طريقة العرب في النطق أو الصيغة.

* المعنى الثاني: يراد به نقل العلوم والآداب والفنون، وسائر المعارف الإنسانية من اللغات الأجنبية إلى العربية، والمقصود هنا: «الترجمة»، وعلى النقيض منه مصطلح «التعجيم» أي: نقل نصوص علمية أو أدبية أو فنية من اللغة العربية إلى أية لغة أجنبية.

* المعنى الثالث: يحث على جعل اللغة العربية لغة الفكر والعلم والشعور لدى المفكر والمواطن العربيين[24].

3-4 – تحديد المصطلح الدالة على مفهوم «أعجمي»:

من أهم الاصطلاحات التي استعملها القدامى للإحالة على اللفظ «الأعجمي»، والتي شهدت خلطاً في اللجوء إليها؛ هناك مصطلح «المعرب» ومصطلح «الدخيل»، ففريق رادف بين المصطلحين في إحالتهما على معنى واحد، وفريق آخر ميز بينهما بالنظر إلى بنية اللفظ المعجمي المقترض. وقد دفعنا هذا الالتباس في تحديد المفاهيم إلى جرد المصطلحات المستعملة في المصنفات اللغوية التراثية للدلالة على «الأعجمي»، مع تعريفها، ومن أبرز هاته التسميات: «المعرب – الدخيل – المحدث – المبتدع – المولد».

فالمعرب: هو الكلمة الأجنبية المستعملة في متن العربية المقيسة على وزن من أوزانها، وغير المقيسة عليها كذلك.

والدخيل: هو اللفظ الوارد من لغات أخرى إلى العربية، والذي حافظ على شكله، ولم يخضع للميزان الصرفي العربي، ولا للقوانين الصوتية للعربية.

والمحدث: هو اللفظ أو المصطلح الذي استعمله المولدون بعد عصر الاحتجاج، بعد إحداث تغيير في دلالته أو أصواته أو صيغته الصرفية.

والمبتدع: مصطلح أورده «الخليل بن أحمد» بمعنى اللفظ العربي غير الأصيل الذي لا يخضع للنسيج الصوتي للكلمة العربية (قانون الدلالة).

والمولد: وهو الكلمة العربية التي تعرضت للتغيير، أو هو الكلمة غير العربية التي دخلت متن اللغة العربية.

ويعد «أبو منصور الجواليقي» أبرز اللغويين الذين وظفوا مصطلح «معرب» لتسمية الكلمات المقترضة من اللغات الأجنبية والواردة في القرآن الكريم أو في الشعر الجاهلي واللغة العربية عامة، وذلك في كتابه «المعرب من الكلام الأعجمي على حروف المعجم»، إذ لا نجد أثراً لهذا الاصطلاح عند الخليل، كما أن سيبويه يستعمل بمصنفه «الكتاب» مصطلح «الأعجمية»، ومصطلحاً آخر من أسرة «المعرب»، وهو فعل متعدي مبني للمجهول: «أُعْرِب».

ففي نهاية القرن الثاني الهجري وبداية القرن الثالث استعمل اللغويون مصطلحي «المولد» و«الدخيل» في كتاباتهم.

ويعود الفضل لـ «شهاب الدين الخفاجي» (ت 1069هـ) في مصنفه «شفاء العليل فيما في كلام العرب من «الدخيل » في إشاعة تداول مصطلح «الدخيل»، حين أطلقه على جميع الألفاظ العربية الأصل التي لحقها التغيير من الناحية الصوتية أو الصرفية أو الدلالية.، وعلى الكلمات المقترضة من اللغات

الأجنبية، فحوى معجمه المخصص لتتبع «الدخيل» ودراسته خليطاً من الألفاظ المعربة والمولدة والعامية واللاحنة.

وعلى الرغم مما عرف في الكتابات التراثية المتأخرة من ضبط للمفهوم وتحديد دقيق للمصطلحات مع شرحها شرحاً مسهباً؛ فإن المتأخرين من اللغويين لم يسلموا بدورهم من الخلط بين مفهومي «المعرب» و«الدخيل». فإضافة إلى «الجواليقي» و«الخفاجي»، نجد «السيوطي» أيضاً يقول «يطلق على المعرب دخيل، وكثيراً ما يقع ذلك في كتاب العين والجمهرة وغيرهما»[25]. كما سقط في هذا اللبس بعض المحدثين[26]، مما حدا ببعض الباحثين في عصرنا الراهن إلى الدعوة إلى ضرورة التفريق بين المفهومين ذاكراً أن «اللفظة الأجنبية التي استعملها العرب الذين يحتج بكلامهم، تعتبر من المعرب حتى ولو لم تكن من حيث بنائها ووزنها الصرفي، مما يدخل في أبنية كلام العرب. أما ما دخل بعد ذلك، فإنه يعتبر من الدخيل، أي الذي جرى على الألسنة والأقلام مستعاراً من اللغات الأجنبية لحاجة التعبير إليه»[27].

وتبنّى آخرون المعيار اللغوي كأساس للتمييز، من زمرتهم «إبراهيم بن مراد» (1993م)، فيستلهم تقسيم «أبا حيان الأندلسي» للأسماء الأعجمية (في «الارتشاف») إلى أقسام ثلاثة بحسب خضوعها أو عدم خضوعها للتغيير، ويسمى «ابن مراد» القسم الذي ألحق بأبنية العربية «معرباً»، والقسمين الآخرين (ما غُيّر ولم يلحق، وتُرك دون أدنى تغيير) «دخيلاً»[28]. وهذا المعيار الأخير هو الأجدى في نظرنا والأسلم، حيث يصعب الارتكان إلى أي أساس زمني للتمييز بين «المعرب» و«الدخيل» في شموليتهما، وذلك لعدم توفرنا على معجم تاريخي للعربية يدوّن زمن ولوج اللفظ الأجنبي إلى متن العربية، ويحدد مراحل تداوله بين عامة الناس أو خاصتهم.

و«الدخيل» عند المعجميين القدامى، «كل كلمة أعجمية أدخلت في كلام العرب وليست منه»[29]. ويقال «فلان دخيل في بني فلان، إذا انتسب

إليهم وليس منهم»[30]. وهو في «المعجم الوسيط»: «كل كلمة أدخلت في كلام العرب، وليست منه»[31]. كما هو عند بعض اللسانيين المحدثين «اللفظ الأجنبي الذي دخل إلى العربية دون تغيير، كالأكسجين والتلفون»[32]. وقد اشتق «عبدالصبور شاهين» (1986م) لفظاً جعله مقابلاً للفظ «التعريب»، وهو مصطلح «التدخيل» شمل «أسماء لمسميات لا علاقة لها بجذور العربية»[33] ولا تنضوي ضمن شبكة أوزان اللغة العربية، وقد ترد طويلة البنية بحيث يصل عدد صوامتها أحياناً إلى العشرة.

على أن هاته الاصطلاحات الدالة على مفهوم «الأعجمي» ليست وحدها المتداولة من قبل اللغويين العرب القدامى عند حديثهم عن المعرب وأحواله، بل ثمة عبارات اصطلاحية أخرى جاءت متضمنة بمصنفاتهم المرتبطة بظاهرة التعريب، وقد أجملها الباحث «نصوحي دونال قرّة أرسلان» (1995م) على الشكل التالي:

1 – عجمي أو أعجمي؛ عجمية أو أعجمية: أجنبي.

2 – أدخل في كلام العرب[34]؛

3 – أخذ من[35] ....؛

4 – لا أراه عربياً صحيحاً[36]؛

5 – لا أحسبه من كلام العرب؛ أو لا أحسبه عربياً، أو أظنه – أظنها – معرباً[37]؛

6 – أراه أعجمياً[38]؛

7 – ليس من محض العربية[39]؛

8 – ليس من كلام أهل البادية[40]؛

9 – من لغات الحضريين[41]؛

10 – لا أصل لهذا القول في كلام العرب[42]؛

11 – كلمة على أفواه العامة[43]؛

12 – لا أدري ما صحته[44]؛ أو لا أدري أصحيح أم لا[45]؛

13 – عرب عند غير الفصحاء[46]؛

14 – كلمة معاياه، لا أصل لها[47]؛

15 – لا أدري مم أخذ، إلا أنه قد تُكلِّم به[48]؛

16 – يبعد عن أن يكون عربياً[49]؛

17 – ليس بثبت[50]؛

18 – لا أراه مشاكلاً لكلام العرب[51]، [52].

يتضح من هاته العبارات الاصطلاحية التي استقرأها الباحث من بطون المؤلفات الدارسة لموضوع التعريب أنها لا تقتصر على دلالتي «المعرب» و«الدخيل» بمفهوميها الضيق، بل تشمل أيضاً اللفظ العامي والملحون.

ويحق لنا بعد تعريفنا للمفهوم، وتحديدنا لدلالاته المتعددة التي عرفها في العصر الحديث؛ أن نقدم جملة أدوات/ وسائل نراها كفيلة بالنهوض بمشروع التعريب في الوطن العربي.

4 – مقترحات لتجاوز عوائق التعريب:

لن يتأتى بناء مشروع التعريب الشامل دون اعتماد تصور دقيق واضح الرؤية يهدف إلى مراقبة الدخيل، وتنظيم طرق استقباله في متن العربية، حماية للغتنا من الاغتراب في موطنها، يستلهم هذا المنظور حسنات التجارب السابقة في مجال التأصيل المصطلحي ويتفادى هناتها.

وتخضع عملية انتقال اللفظ الدخيل إلى متن العربية لعدة عوامل

منها: طبيعة العرف اللغوي السائد في المجتمع الذي يستعمل اللفظ الوافد، والمستوى التعليمي للمتلقي، وطريقة استقبال الأجنبي، أعن طريق المشافهة أم الكتابة؟ ونوع المصادر التي تم اللجوء إليها لاقتباس الدخيل، أهي مصادر أكاديمية موثوقة، أم وسائل الإعلام أم لهجات، ومن أجل تحقيق الأهداف التي سطرناها أعلاه لزم توفير جملة من الشروط العامة تتلخص:

- في نهج سياسة لغوية تتوخى بالدرجة الأولى صيانة العربية، وفرض وجودها بالملتقيات الدولية، والعمل على نشرها وتعميم استعمالها بمختلف البلدان[53]،
- وإعادة ربط الصلة بين الإجراء التعريبي والبحث العلمي، بفضل استثمار أنجع لخبرات المفكرين والمترجمين، وهيئات البحث العلمي بمختلف مشاربها وتوجهاتها،
- واعتماد المعالجات الآلية للغة العامة وللمنظومات المصطلحية، بغية الاستقراء الدقيق للمفاهيم العلمية والمتصورات سواء في اللغات الأجنبية (المصدر) أو في اللغة العربية (الهدف)،
- والاشتغال بكيفية جماعية، عن طريق التنسيق بين المجامع اللغوية والعلمية العربية من جهة ومكتب تنسيق التعريب من جهة أخرى تفادياً لكل اضطراب أو فوضى في عملية التعريب.
- وتشجيع المؤسسات التي تختص بالتعريب والترجمة من اللغات الأجنبية إلى العربية يدعمها مادياً ومعنوياً وبإشراك جميع الفعاليات الثقافية في بلورة أعمالها.
- ومواكبة الإنتاج والتأليف الأصيل بالعربية لعملية التعريب والترجمة، للحاق بركب التطور العلمي.
- إضافة إلى عامل مافتئ الغيورون على العربية ينادون بتحقيقه، ويتمثل في استصدار قرار سياسي من جامعة الدول العربية ملزم لجميع الحكومات

العربية باستعمال اللغة القومية لغة تدريس في المعاهد العلمية العامة والخاصة وفي الجامعات العربية بمختلف تخصصاتها، للحد من تردد السياسات التعليمية في الأقطار العربية بين التعريب والتغريب.

وهناك شروط أخرى خاصة ترتبط بالمعرِّبين وواضعي المصطلحات، يجب أن يتحلوا بها، وهي:

- الاختصاص بعلم من العلوم (أو صناعة من الصناعات)، والتفوق فيه نظرياً وتطبيقياً، ويستحسن بالمعرِّب أن لا يتجاوزه للاشتغال في مجال آخر.
- وإتقان لغتين أو لغة واحدة في أقل الأحوال من لغات العرب (اللغات المصدر).
- والاطلاع الجيد على قواعد العربية، وأساليبها، ومصطلحاتها الثاوية في بطون المعاجم والمصنفات العلمية التراثية.
- ثم تعاون العالم المتخصص في أيّ علم من العلوم باللغويّ المتمكن، وبالمصطلحيّ الموثق قصد توليد مصطلحات سليمة تحظى بالإجماع، ولا تتعرض للنقد والإهمال.

وقد صدق من قال إن «تكرار الحديث في الموضوع الواحد، ومعاودة طرحه وخاصة عندما يكون موضوعاً ناضجاً هو أول العوائق والذي يعترض حركة التعريب، ويعرضها لشيء من الجهد المضاع»[54]، لذا فمن اللازم تعليق النظر في مجالات التعريب النظرية، والخوض في الإجراء التعريبي بشكل عملي. وسنعمل بالباب الأخير من هذه الدراسة على دراسة طبيعة المعربات الواردة في المعاجم اللسانية، لنرى درجات تكييفها مع نسق العربية.

لكن هل بالإمكان الاستفادة من طرق معالجة القدامى لظاهرة التعريب؟ وللإجابة عن هذا التساؤل يجدر بنا البحث عن الإجراءات المعتمدة من قبل الأسلاف لتحديد مدى «إعمال» النهج التراثي في دراسة المعربات.

5 – قضايا «التعريب» في دراسات العرب القدامى:

إن بين أيدينا تراثاً ضخماً يتصل بالموضوع ذلك أن اللجوء إلى «التعريب» ظاهرة قديمة في العربية، فقد اعتمده العرب بشكل جلي منذ القرن السابع الميلادي، كما نجد إرهاصات تواجده في الأشعار الجاهلية مع الأعشى والنابغة الذبياني وآخرين. وكان مصطلح «أعجمي» من أول المصطلحات الدالة على الألفاظ الأجنبية الدخيل، وقد ورد في القرآن الكريم للدلالة على كل ما هو عربي سواء في اللغة أو في الأجناس(55).

ويعد عبدالله بن عباس (ت 68هـ) أول الدارسين الذين التفتوا إلى هذه الألفاظ الدخيلة في القرآن الكريم، ونعتها بالتسمية المنسوبة: «الأعجمية»، وأجهد النفس في تحديد لغاتها الأصلية، فأرجع «طه» و«اليم» و«الطور» و«الربانيون» إلى السريانية، و«الصراط» و«القسطاس» و«الفردوس» إلى الرومية، و«المشكاة» و«كفلين» إلى الحبشية(56).

وتميزت معالجة العرب القدامى للمعرب بتناولهم الظاهرة من جانبين:

- الجانب الأول: درسوا من خلاله طبيعة الاقتراض، وحددوا مواقفهم من إدخال الكلمات الأعجمية إلى جسد اللغة العربية.
- الجانب الثاني: خصصوه لرصد الألفاظ الدخيلة المقترضة إلى العربية، وللحديث عن أثر الدخيل في بنية اللغة العربية وأنماط التغيير الذي يشهده «الأعجمي» عند دخوله العربية، وكيفية المناقلة الصوتية للصوامت والمصوتات من اللغات الأجنبية إلى العربية.

وقد كان من أسباب كثرة ورود الأسماء الأعجمية في المراحل الأولى من الترجمة إلى العربية، أن أغلب نقلة علوم اليونان كانوا من النسطورين والكلدانيين والأعاجم، إضافة إلى العامل الزمني الذي كان يلاحقهم بسبب ضغط الساسة، وتشجيع الخلفاء للمترجمين بالإسراع في تعريب تراث اليونان

والفرس (تُراجع بهذا الخصوص رواية وزن الكتاب المترجم ذهباً مهدياً من قبل المأمون) تاركين للأجيال مهمة تأصيل المصطلح ووسمه بالطابع العربي الأصيل، ولم يتردد العرب قديماً في اللجوء إلى اللفظ المعرب سواء ورد على «هيئة» عربية مثل: فلسفة وهندسة وترياق، أو لم يرد مثل إيساغوجي واسطقس.. ويكفي أن نتفحص الفصول التي صنفها «الخوارزمي في «مفتاح العلوم»» في الأغذية والأدوية المفردة والمركبة وأسماء الجواهر والعقاقير الكيميائية لنتأكد من إقدامه على الدخيل مادامت لم توجد مرادفات له دقيقة في ذلك الأوان بالعربية.

وكان الإقبال شديداً على التعريب في العلوم الدخيلة التي سموها «علوم العجم»[57] مثل الفلسفة والمنطق وعلم الفلك، والكيمياء؛ بخلاف «العلوم الإسلامية» التي لم تشهد تأثراً كبيراً بالمفاهيم الأعجمية ولا بمقاربات الأعاجم الحاوية لها، وقد نجد بعض المصطلحات الدخيلة في الدراسات الأدبية المتأخرة عند «ابن الأثير» و«القرطاجني» مثل بويطيقا، وتراجيديا (...) لكنها نادرة في عمومها.

ونلحظ بهذا الخصوص أن لجوء عباقرة العرب من أمثال «ابن سينا» و«الكندي» و«البيروني» و«الخوارزمي» و«ابن الهيثم» إلى المعربات في مصنفاتهم العلمية والفلسفية؛ ناتج عن نشدانهم الدقة العلمية ومراعاة الصلة العلمية مع باقي اللغات المصدر، خصوصاً في حالات تواجد الألفاظ العربية المرادفة لها، مما يدل على أن لجوءهم إلى الدخيل كان اختيارياً لا اضطرارياً، الهدف منه تحقيق الوظيفة الإبلاغية في زمن لم تتداول فيه بعد المصطلحات العربية، وغالباً ما كان التعريب مرحلة طارئة تتلوها مرحلة التأصيل المرتكزة على تبيئة المصطلحات بالطابع العربي الأصيل، باعتماد الاشتقاق وباقي وسائل التوليد اللفظي المفضية إلى الاستغناء عن العرب والدخيل على السواء، والمثال الصريح على هذا الطرح «اللغة الواصفة» لعلماء الرياضيات العرب التي

خلت في مراحلها اليانعة من المفاهيم الدخيلة، وأصبحت أصيلة أصالة العلوم الإسلامية ذاتها.

من الواضح أن سيبويه كان من أبرز المتقدمين من النحاة واللغويين الذين اعتنوا في مصنفاتهم بـ «المعرب»، ودرسوا أحواله وعوارضه، إذ مافتئ كلامه عن الظاهرة مصدراً ينهل منه العلماء ودراسات المتأخرين ليست في نهاية المطاف سوى شرحاً لما اقتضب بـ «الكتاب»، وتوضيحاً لما غمض منه، أو إسهاباً في نقاط معينة اكتفى سيبويه بالإشارة إليها. وقد تطرق لموضوعات المعرب في أبواب أربعة من «الكتاب» وهي:

- باب الأسماء الأعجمية (234/3).
- باب ما كان من الأعجمية على أربعة أحرف قد أعرب... (620/3).
- باب ما أعرب من الأعجمية (303/4).
- باب اطراد الإبطال في الفارسية (305/4).

عالج فيها مواصفات «الأعجمي» انطلاقاً من المستويين السالفي الذكر أعلاه، وهما مستوى البحث النظري في الظاهرة ومعالمها الصرفية والنحوية، ومستوى تقني يخص كيفية نقل الأصوات من اللغات المصدر إلى اللغة الهدف. وهو يصوغ محور الإشكال بالباب الثالث[58]، حيث يوضح كيفية تصرف اللغويين فيما تم تعريبه من الألفاظ الأعجمية، ويعرض لمناهجهم في تغيير بعض الدخيل، بإلحاق بعض المعربات بصيغ العربية، وعدم إلحاق أخرى، وترك الأعجمي على حاله دون تغيير إما لكونه ورد على هيئات العربية، أو تقبلاً لما لم يرد منه على سنن العربية. وحين التطرق لاحقاً لأنواع المعرب سنظهر ارتكاز المتقدمين من النحاة واللغويين (المتأخرين منهم بشكل خاص) على منظور صاحب «الكتاب»، والذي يعد أيضاً ركيزة أساسية عند دراسة المناقلة الصوتية من الأصوات الأعجمية إلى العربية.

ونحيل الباحث المهتم بتتبع المعربات قديماً إلى مصنف «معجم الألفاظ الأعجمية في القرآن الكريم»(59) الذي تضمن أيضاً المعربات المتداولة بالجاهلية وبالحديث الشريف، وقلّما يشير إلى دلالة المعرب بها، ونوع التغيرات الدلالية التي حصلت للمعرب بين لغته الأصلية وانتقاله إلى العربية. ويبقى هذا المجهود خير ما قدّم في مجال رصد المعرب والدخيل بالتراث العربي عموماً، ندعو أن يكون نواة أساسية لوضع معجم المعربات يرصد اللفظ الأعجمي في مختلف مراحل العربية وفي مشاربها الثقافية المتعددة.

1-5 - أنواع المعرب في الدرس اللغوي القديم:

وباستلهامنا للتصنيف الذي قدمه «سيبويه» لأحوال المعرب(60)، نقسم المعربات إلى أربعة أنواع:

- النوع الأول: يرتكز على إجراء تأصيل اللفظ الأعجمي بإخضاعه لبناء عربي مثل ما وقع عند تدخيل لفظ «درهم» وتعريبه على زنة «هجْرَع»، و«بهْرَج» ثم إلحاقه بصيغة «سلهَب» و«دينار» بهيكل «ديماس»(61).
- النوع الثاني: يعمد فيه إلى تغيير اللفظ الدخيل دون أن نلحقه بـ «مثال» عربي. ويحصل هذا التغيير بإبدال الصوامت وأماكن الزيادة وتغيير المصوتات، من ذلك: «آجرّ» و«إبرَيْسم» و«إسماعيل» و«سراويل»(62).
- النوع الثالث: لا يتعرض فيه للدخيل بتغيير ولا إبدال، ويترك على حالته الأعجمية مع إلحاقه ببناء من أبنية العربية، نجد هذا النمط من التعريب في ألفاظ مثل: «خرَّم» التي ألحقت بأسرة «سلَّم»، و«كرْكم» التي ألحقت بمجموعة «قمْقم»(63).
- النوع الرابع: يشمل المعربات غير المغيّرة وغير الملحقة بوزن من أوزان اللغة العربية، مثل لفظ «خراسان»(64).

هذا وقد لجأنا بهدف الإبانة إلى تفريع المعرب أيضاً إلى النوعين الثالث

والرابع، في حين يجمعهما سيبويه تحت قاعدة واحدة، في قوله: «وربما تركوا الاسم على حاله إذا كانت حروفه من حروفهم، كان على بنائهم أو لم يكن»(65).

ونجد من اللغويين القدامى من عمد إلى «معيار التصرف» للتمييز بين أنواع الدخيل، حين قسم «أبو منصور الجواليقي» المعربات إلى صنفين:

- الصنف الأول: يستسيغ أن تدخل أداة التعريف في أوله، فيعامل اللفظ الأجنبي مثل الكلمة المعرَّبة، بقبوله للتنوين، ويمكن أن يرد مكسور الآخر من مثل: الديباج.
- الصنف الثاني: لا يستسيغ أن تدخل على أوله أداة التعريف، كما لا يمكن تنوينه ولا كسر آخره، مثل: موسى(66).

5-2 – **بين الاشتقاق والتصرف والتأصيل اللغوي في المعرب:**

لقد فطن الدارسون العرب القدامى إلى الأهمية القصوى للاشتقاق في اللغة العربية لارتكاز النظام الصرفي العربي على آلياته الإجرائية في التقييس والتوليد، ومن ثم طبعوا كل لفظ (سواء أكان عربياً أم غير عربي) بطابع أصيل. والتأصيل يتأتى عن طريق الاشتقاق، ومحاولة إيجاد «أصول» ثلاثية ورباعية للألفاظ الدخيلة، وربط الصلة بينها وبين دلالاتها المعبرة عنها، وقد يعمد بعض من أسلافنا إلى ربط اللفظ الدخيل بكلمة عربية مهجورة في حالة عدم توفير «أصل» للفظ الأجنبي(67)، لاسيما إذا كان الوافد من أسماء الأعلام نظراً لتقارب صورها في اللغات السامية. كما أدت بهم الرغبة الجامحة في التأصيل إلى البحث عن أدنى صلة بين اللفظين لرد الأجنبي إلى العربي(68).

ولا شك أن المغالاة في الاشتقاق من المعرب دعت بعض رواد النظر اللساني القديم إلى التحذير من التخليط بين نسقين لغويين مختلفين، فالممارس لهذا التخطيط كمن يعمد إلى التهجين(69). غير أن الاشتقاق من المعرب إذا

كان قياسياً والتزم المعربون بقواعده الصارمة، فهو مُجاز ومعتمد من قبل أغلب النحاة، وقد قالوا قديماً: هَنْدَس، ودرْهَم، وخَنْدَق، ودبَّج، ودوَّن، ونوْرَز، ودنَّر، من: الهندسة، والدرهم، والخندق، والمنجنيق، والديباج، والديوان والنوروز، والدينار. وفيما يخص جانب «التصرف» في الأسماء العربية، فقد أشرنا فيما تقدم إلى تصنيف «الجواليقي» للمعرب إلى صنفين باعتماد اللغوي على معيار التصرف ودخول أداة «ال» على الدخيل. وإذا كانت الأعلام الأعجمية المزيدة على الثلاثي غير منصرفة عند النحاة ؛ فإن الثلاثية منها عُدّت منصرفة، خلافاً لمنظور سيبويه[70].

وإضافة إلى وظيفة «الاشتقاق» الإنتاجية، فقد جعلوا الإجراء الاشتقاقي أساس التفرقة بين الأصيل والدخيل «وهو من أصل خواص كلام العرب، فإنهم أطبقوا على التفرقة بين اللفظ العربي والعجمي بصحة الاشتقاق»[71].

ويمكن اعتبار مبحث «التأصيل اللغوي» أحد الأبواب الرئيسية لـ «علم الاشتقاق التاريخي» (Enmologie) وهو يرتكز أساساً على الإجراء الاشتقاقي من الناحية التاريخية فقط، فيختص بالبحث عن أصل اللفظ المعرب وعلاقاته بباقي الألفاظ.

ونتساءل هنا: هل أخذ الدارسون عند تأصيلهم للمعربات بعين الاعتبار المستوى الدلالي وتطور معاني المعربات بعد اندراجها في متن العربية؟ وهل انتبهوا أيضاً إلى التقارب الصوري والدلالي للدخيل في مجموعة لغات بني سام؟

وإذ تبين لنا أن المتقدمين اهتموا بالجوانب التطبيقية في تشريح اللفظ المعرب، دون تركيز على معالجة تقيم موازنة بين العربية وأخواتها السامية، وبينها وباقي اللغات التي اقترضت منها ؛ فهل بالإمكان أن نعتبر دراسات القدامى للمعربات بمثابة المغامرة اللغوية؟ ونطرح هذا السؤال بإلحاح خصوصاً

إذا علمنا أن الكثير من الدارسين للأعجمي كانوا يجهلون أغلب اللغات الأجنبية مصادر «الدخيل»، ومن ثم صعُب عليهم تقديم دراسات تقابلية تقرب من أسس اللسانيات المقارنة بمفهومها الحديث. لكننا نشير أنه مقابل عدم إتقان معظم لغات العلوم الدخيلة، كان اللغويون العرب متفوقين جداً في معرفة سنن العربية وقوانينها الصوتية والصرفية والتركيبية.

3-5 – ضوابط تعريب الألفاظ الأعجمية:

سنجيب في هذا المبحث عن سؤالين في غاية من الأهمية:

– الأول: هل ثمة منهجية دقيقة ومنتظمة اعتمدها القدامى في معالجة اللفظ الدخيل؟

– الثاني: هل بإمكاننا الاستفادة من هاته المنهجية في حالة وجودها في التعامل مع الاصطلاحات الأجنبية الوافدة؟

من المسلّم به أن كل لغة تتميز بنسقها الخاص بها، وأن الوسائل التعبيرية والصياغات اللفظية قد تتطابق أحياناً بين اللغات، وقد لا تتطابق في الكثير من الأحيان، مما يدفع المعرِّب إلى إجراء عملية تطويع اللفظ الأعجمي من لغة الانطلاق إلى لغة الوصول في مستوياته الصوتية والصرفية والدلالية.

وإن المتمعن في الكتابات اللغوية القديمة سوف لا يجد ضالته إذا كان بصدد البحث عن منهجية متكاملة ومتراصة، جامعة ومانعة تبناها القدامى لاستقبال الأعجمي، لكن مقابل عدم تنظير الأسلاف لقيود «التأصيل المصطلحي»، فقد وردت عدة إجراءات متفرقة في بطون مصنفاتهم استهدفت تطويع الكلمة الأجنبية لسنن العربية، وقد ارتأينا جمعها وتصنيفها إلى إجراءات صوتية، وصرفية وأخرى دلالية، وهي في مجموعها تعد فعلاً منهجاً ميسراً لقبول الأوائل للفظ الأعجمي.

* **الضابط الصوتي:** ركز المعربون القدامى على معالجة الحرف (الصامت)

والتغييرات التي تلحقه بانتقاله من اللغة/ اللغات المصدر إلى اللغة الهدف، فالإبدال في تصورهم لازم في حالة عدم وجود صوامت تماثل مقابلاتها الأعجمية، كي لا «يدخلوا في كلامهم ما ليس من حروفهم»[72]، ويعتبر «سيبويه» أول من حدد البدائل الصامتية العربية لأصوات الألفاظ الأعجمية، في «باب اطراد الإبدال في الفارسية»، مستنيراً في عمله بمعرفته الجيدة للغة الفارسية، ويمكن أن نجمل أنواع التغيير التي حددها صاحب «الكتاب» في أربع صيغ:

* **إبدال صامت بصامت:**

– كإبدال الصامت الذي بين «الكاف» و«الجيم» (وهو «الكاف» الفارسية) إلى «الجيم» العربية لقرب مخرجهما، ويعد إبدالاً لازماً لأنه ليس من حروف العربية[73]. كما في «لحام» والأصل «لكام»، و«جورب» والأصل «كورب».

وقد يبدل كافا عربية، في مثل «كوش» وأصلها «كَوش» و«كردن» والأصل «كَردن».

كما قد يبدل أيضاً إلى «القاف» أو «العين» العربيين، مثال ذلك: «قربز» و«غربال» وأصلهما «كَربز» و«كَربال»،

– إبدال«الجيم» الفارسية المنقوطة بثلاث نقاط (چ) إلى «الجيم» بالعربية الفصحى، كـ: «چنك» (بثلاث نقاط) تتحول إلى (جنك).

أو إلى الصاد في «چك» التي تصبح «صك».

أو إلى الشين في «چاكري» التي تتحول إلى «شاكري».

– ومقابلة الصامت اليوناني «Camma»، واللاتيني «G» بـ «الغين» في العربية كما في «أناغورس»[74] أو بـ «الجيم»، من مثل: «جنطانيا»[75].

- وإبدال الصامت اليوناني «Kappa» واللاتيني «C» أو «K» بـ «القاف» العربية في «قيفال»[76] و«قنطوريون»[77].

- وإبدال الصامت الذي بين الباء والفاء في الفارسية «فاء» عربية، كما في «فرند» و«فالوذج» و«فستق» التي كانت في أصلها «پرند» (الباء تحمل ثلاث نقاط تحت) و«پالوذة» و«پستي».. وقد يبدل «باء» عربية، من مثل «بندق» و«بيدق» اللتان كانتا قبل استعمالهما في العربية «پندق» و«پيرده» (الباء بثلاث نقاط)[78].

- وأبدل العرب القدامى الصامتين اليونانيين «Beta» و«Pi»، والصامت اللاتيني «B» و«P» بـ «الباء» العربية تارة، في «بطرسالينون»[79]، وبـ «الفاء» العربية تارة أخرى فيصبح اللفظ نفسه «فطراسالينون».

- إبدال الصامت اليوناني «Phi» واللاتيني «Ph» فاء عربية، في مثل «فيلون»[80].

- إبدال «السين» الفارسية بصامت «الصاد» العربية، ونجد ذلك في «صرد»، صنجة»، وأصلهما «سرد، سنج».

- قلب «الشين» الفارسية إلى «السين» العربية في حالات مثل «دست، سكر، إبرسيم» وأصولها الأعجمية: «دشت، شكر، إبرشيم».

- مقابلة الصامت اليوناني «Sigma» واللاتيني «S» «سيناً» في العربية، كما في «سندروس»[81]، أو «صاداً» كما في «اصطرك»[82]، أو «شيناً» لاسيما إذا ورد في نهاية اللفظ كما في «إقريطش»[83].

- إبدال الصامت اليوناني «Chi» «خاء» عربية في أغلب الحالات كما في «طرخون»، أو «كافا» في «كيموس»[84]، أو «قافاً» خصوصاً عند وروده في ختام اللفظ كما في «سماق»[85].

- مقابلة الصامت اللاتيني «H» بـ «الهمزة» فوق الألف كما في «أبوسالينون»[86]، وبـ «الهاء»، في مثل «هيوفاريقون»[87].
- إبدال «هاء» السكت التي ترد في ختام اللفظ الفارسي «جيماً» في العربية، فتتحول «بنفسه، كوسه، موزه، تازه» إلى: «بنفس، كوسج، موزج، طازج».
- قلب «الزاي» الفارسية (المشكولة بثلاث نقاط) إلى «الزاي» العربية في: «برزك، وقز» تتحولا إلى «برزخ، قز».
- إبدال الصامت اليوناني «Delta» واللاتيني «D» بـ «الدال» العربية، على الرغم من نطقه في اليونانية على هيئة «الذال» المعجمة، فقال العرب: «ديسقوريديس»[88] و«أبيديما»[89].
- قلب «التاء» الفارسية «طاء» عربية، طلباً للتوافق الصوتي في «تربالي» تنبور، تازه «تصبح «طربال، طنبور، طازج».
- إبدال الصامت اليوناني «theta»، واللاتيني Tb بـ «الثاء» في العربية، في «ثومس»[90]، أو بصامت التاء. - مقابلة الصامت اليوناني «Tau» واللاتيني «T» بالطاء في العربية، كما نجد في الكلمة العربية: «أرسطولوجيا»[91].
- قلب «الكاف» الفارسية «خاء» عربية لنفس الغرض في «كنده، فرسنك، برزك» التي تتحول إلى «خندق، فرسخ، برزخ». - إبدال الصامت اليوناني «X» «قافاً» عربية، في مثل «أندروفيقا»[92]، أو «خاء» و«شيناً» كما في «طخشقون»[93]، أو «كافاً» عند وروده في نهاية الكلمة كما في «أسطرك»[94].
- قلب الصامت اللاتيني «V» «واواً» عربية في «كراويا»[95]، أو «ياء» عربية كما في «هندباء»[96].

وهناك حالات أخرى نادرة من أمثلة الإبدال بين الصوامت، منها:

- إبدال «اللام» عيناً، كما في «لشكر» التي تأخذ صورة «عسكر»[97].
- إبدال «اللام» «همزة»، من مثل «لنكر» تصبح «أنجر»[98].
- إبدال «الزاي» «لاماً» عربية، في «كفجلاز» التي تتحول إلى قفشليل» على إثر إبدال الكاف قافاً والجيم شيناً، والفتحة كسرة، والألف ياء[99].

*** زيادة صامت أو مقطع قصير:**

- كزيادة المقطع الصغير في بداية الكلمة ويضم الهمزة مفتوحة، وقد اصطلح عليهما معاً في الدرس اللغوي القديم بـ «الحرف»، نجد ذلك في «أرندج» معرب «رنده»، مع إبدال الهاء جيماً.
- وزيادة المقطع الصغير في وسط الكلمة، كزيادة اللام مفتوحة في «جوكان» وإبدال الجيم صاداً عربية، والكاف الفارسية جيماً، فتعرَّب بـ «صولجان»[100].
- أو زيادة الصامت في ختام اللفظ، كما هو الحال في الكلمة الفارسية «جارو» التي تحولت إلى «صاروج» بعد إبدال الجيم الفارسية صاداً عربية، وإضافة صامت الجيم في الآخر.

ونشهد كذلك زيادة صامتية، الغرض منها تثليث الكلمة، من ذلك تضعيف الصامت الثاني في «بدّ» وأصلها «بت» أبدلت «الباء» الفارسية «باء» عربية، و«التاء» «دالاً»، التي تم تضعيفها[101].

*** حزف صامت أو مقطع قصير:**

- كحذف المقطع القصير الذي يستهل به اللفظ المعرب في «نَبْهَرَه» الذي تحول إلى «بَهْرَج» بعد حذف نونه المفتوحة، وإبدال «الهاء» جيماً عربية.
- أو حذف صامت الهاء من وسط الأعجمي «شاه بور» فيصبح «سابور»

على إثر إبدال «الشين» «سيناً» و«الياء» الفارسية «باء» عربية ونقصان الهاء. ويشير «ابن قتيبة» إلى حذف «المصوت الطويل» (ألف المد) من الأسماء الأعجمية التالية: إبراهيم، إسحاق، هارون، التي تتحول في القرآن الكريم وفي عربية العصر الوسيط إلى إبرهيم، إسحق، هرون[102].

وقد عادت هاته الألفاظ إلى حمل المصوت الطويل بعربية العصر الحديث.

* **إبدال مصوت بمصوت آخر:**

تشتمل اللغات الأعجمية القديمة منها والحديثة على مصوتات كثيرة، في حين لا توجد بالعربية سوى ثلاثة مصوتات أساسية قصيرة وثلاثة أخرى طويلة، مما يجعل المعرِّب يحوّل الصوائت الأعجمية غير الموجودة بالعربية إلى تلك المتداولة باللغة الهدف، أو يقوم بتغيير أخرى؛ على الرغم من توفر نظيراتها بالعربية طلباً للخفة والتناغم المصوتي.

- كإبدال الضمة المشوبة بالفتحة إلى الضمة المطلقة في «زور»[103] وهو تغيير اضطراري لعدم استعمال الضمة المشوبة بالفتحة في العربية الفصحى.
- وإبدال مصوت الضمة فتحة عربية في «سُوسن» تحولت إلـ «سَوْسَن».
- وإبدال الفتحة الفارسية إلى الكسرة العربية في «شِطرنج» أصلها «شَطرنج».
- أو تغييرها إلى الضمة في العربية، من مثل «دستور» التي تحولت إلى «دُستور» (بضم الدال).

وتعد التغيرات الثلاثة الأخيرة اختيارية نظراً لوجود المصوتات الفارسية في العربية وكان الغرض منها خفة اللفظ.

نستخلص من هاته اللائحة التي تقابل بين الأصوات الأعجمية ونظيراتها العربية التي تقابلها أن المعرِّبين قد اختلفوا في تحديد المقابل الدقيق، بحيث شهدنا جهودهم تتسم بما يمكن أن ننعته بـ «فوضى المناقلة الصوتية»،

وتعود أسباب تضارب المعرِّبين في معالجة الأصوات الأعجمية إلى عدة عوامل، منها:

1 – طبيعة الصوت الأعجمي الذي قد يختلف في صفاته ومخارجه عن الصوت العربي.

2 – مصادره من لغات أعجمية متعددة، يتسم في كل لغة منها بصفات قد تختلف عن صفاته في اللغة الأجنبية الأخرى.

3 – طرق نقله، وما قد يصحبها من تصحيف أو تحريف قبل وصوله إلى يد المعرِّب.

ويشتمل الضابط الصوتي إجراءات صوتية وأخرى مقطعية منها:

* إذا ابتدأت الكلمة الأعجمية بصامت ساكن مثل «Platon» فإنه يزاد في أوله همزة القطع ليصبح «أفلاطون».

* زيادة حرف الهمزة في أول الأسماء المبتدئة بمصوت مثل كلمة «Odyssey» تصبح «الأوديسّة».

وثمة ملاحظات نسجلها، ونحن نستعرض الإجراءات الأصواتية والصواتية التي لجأ إليها القدامى لتطويع الصوت الأعجمي، من أبرزها:

– عدم اطراد قيد مراعاة القرب المخرجي في الأصوات الأعجمية التي تم تليينها لخاصيات النطق العربي، إذ قبل اللغويون حصول الإبدال بين الأصوات المتباعدة المخرج.

– إغفال المعربين عنصر صفات الصوت الأعجمي، التي من شأنها أن تساعدهم في تحديد خاصيات النطق الأعجمي للصوت.

*** الضابط الصرفي:**

اشتملت الألفاظ الأعجمية على هيئات شتى، تختلف أحياناً في هياكلها عن الأوزان العربية، لذلك عمد المعرِّبون في أغلب الحالات إلى تليين بنية اللفظ

الأجنبي ليتلاءم مع طبيعة الوزن العربي، فيكون مألوفاً ومستساغاً عند تداوله شفاهة وكتابة، سواء وافق وزناً عربياً في أصله، كـ «درهم» ألحقوه بـ «هجرع»، و«بهرج» ألحقوه بـ «سلهب»، و«دينار» ألحقوه بـ «ديماس»، أم أقاموه على وزن عربي بإحداث تغيير في بنيته من التغييرات الصوتية التي ذكرناها أعلاه (زيادة صامت أو مقطع، أو حذف صامت أو مقطع أو إبدال مصوت بمصوت آخر..) كي ينحرف اللفظ الأجنبي عن هيئته الأصلية وينضوي في نظام الأبنية العربية، وقد تركوه على حاله أحياناً أخرى من دون تغيير بنائه: «إن العرب ربما غيروا الحرف الذي ليس من حروفهم و لم يغيروه عند بنائه في الفارسية، نحو: آجر وجريز»[104]، أو من دون إلحاقه بوزن عربي: «فربما ألحقوه ببناء كلامهم، وربما لم يلحقوه»[105] كـ: «خراسان» و«خرم» و«كركم». وورد عن «الجواليقي» أن «الفرّاء» يقرر أنه «يبنى الاسم الفارسي أي بناء كان إذا لم يخرج عن أبنية العرب»[106]. كما قد تصاغ اللفظة الأعجمية بأكثر من صيغة من ذلك استعمالهم اللفظ الدال على الطائر المعروف بـ «الشاهين» بناءات متعددة وهي: «السوذانق» و«السوذنيق» و«الشوذق» و«شوذاق» و«شوذونوق» و«سوذق»»[107].

هذا الاضطراب ناتج بالأساس:

- عن التأخر النسبي لنشأة علم الصرف مقارنة بحركة التعريب، مما جعل الكثير من المعربات لا تخضع لقواعد صرفية دقيقة.
- وإلى اختلاف مستويات المعرِّبين الثقافية وانتماءاتهم العلمية، أدى إلى اختلاف نسب الدقة العلمية في عملية تأصل المعربات؛
- إضافة إلى مظاهر التصحيف والتحريف التي قد تعترض «الأعجمي» عند عملية عبوره لضفاف اللغة العربية.

* **الضابط الدلالي:**

على إثر دخول اللفظ الأجنبي إلى متن العربية، فإنه يأخذ الجنسية العربية، وينقطع عن أرومته وجذوره اللغوية، مما يجعله خاضعاً في بعض الأحيان لعملية التطوير الدلالي. وقد ذكر «التهانوي» أن اللفظ المنقول يتحول إلى العربية بمعناه الذي وضع له في لغته الأصلية فـ: «المعرب عند أهل العربية: لفظ وضعه غير العرب لمعنى استعمله العرب بناء على ذلك الوضع»[108]. وتختلف درجات التغيرات الدلالية:

- بين تقليص دلالة المعرب: من ذلك مثلاً كلمة «الجون» الذي يطلق في اللغة العربية على «الأبيض» و«الأسود» وهو عند أهل فارس «اللون» عموماً، ولفظة «كنده» الفارسية = «خندق»، وتقلص معناها إثر انتقالها إلى متن العربية، فأصبحت تدل على «الحفير حول أسوار المدن»[109]، فيما كانت تدل في أصلها على «المحفور المخدود» و«الكهف في الصحراء»[110]، كما ورد لفظ «الفردوس» اليوناني في القرآن الكريم بمعنى الجنة[111]، وكان يدل في لغته الأصلية على كل بستان.
- وتوسيع دلالة المعرب: فقد أصبح لفظ «الزخرف» يدل في العربية على التزيين بأي مادة وفي أي صورة[112]، وكان اللفظ في اليونانية مقتصراً على معنى التزيين برسم الحيوان.
- وتغيير دلالة المعرب: كلفظ «برزخ» الذي كان يعني في الفارسية البكاء والعويل، وأصبح يدل في العربية على حاجز بين عنصرين، والفاصل بين الدنيا والآخرة[113].

كما تحولت دلالات بعض الألفاظ الأعجمية، فأصبحت جزءاً من قاموس الفاحش الكلام، وارتقت أخرى للدلالة على نبيل القول.

هاته جملة من الضوابط المعتمدة من قبل القدامى في تأصيل اللفظ

الدخيل، يستحسن استثمار معربي العصر الحديث لأهم إجراءاتها. لكن هل ثمة هنات تضمنتها معالجة الدرس اللغوي القديم للمعربات؟

5-4 – ثغرات في دراسة العرب القدامى للأعجمي:

لقد غدا مقرراً عند الباحثين المحدثين أن التراث اللساني العربي وصف ظاهرة التعريب وصفاً خارجياً دون التعمق في تفاصيلها، ودون تقديم قواعد يمكن استثمارها في المواجهة الحديثة للألفاظ الوافدة، لذلك اعتبروا جهود القدامى[114] في المجال مجرد حصيلة لغوية تفتقد لمنهج تعريبي دقيق ومنتظم[115].

كما آخذ الدارسون المحدثون المعرّبين القدامى على مبالغتهم في الإقبال على الدخيل ولو لم يخضع لضوابط الصياغة العربية إلى درجة كادوا يهملون الوسيلة المثلى للتوليد المصطلحي في العربية والمتمثلة في «الاشتقاق»[116].

والواقع، وبخصوص النقد الأول ؛ فقد تجلى من خلال الفحص الدقيق لطريقة القدامى في معالجة المعرب، اتخاذهم لعدة إجراءات صوتية وصرفية وسماعية في تبيُّن الأصيل من الدخيل، كما اعتمد الأسلاف على عدة ضوابط صوتية وصرفية ودلالية في توضيح أنماط التغيير الذي يتعرض له اللفظ المعرب عند انتقاله إلى العربية، مما يجعلنا نعتبر أن «المنهجية» موجودة، لكن طبيعة هذه المنهجية هي موضع الإشكال، إذ اتسمت بالتعميم أحياناً، ووردت متناثرة الأشلاء في ثنايا مصنفاتهم أحياناً أُخر.

أما فيما يرتبط بالنقد الثاني، فغني عن الذكر أنه لو تقاعس المترجمون ورواد الفكر الأوائل عن نقل المفاهيم والألفاظ الأعجمية، لما تمكنوا من الاطلاع على جوانب كثيرة من مشاهد الحضارات التي اتصلوا بها، ولما استفادت أوروبا «عصر الأنوار» من منجزات رواد النظر من القدامى، قبل أن نستفيد منهم نحن بني جلدتهم.

إضافة إلى ذلك، يتبين أن العلماء العرب القدامى غالباً ما لجأوا إلى وسيلة التعريب بعد استنفاد الوسائل الداخلية الأخرى، حيث تبنوا طرقاً شتى في التعامل مع اللفظ الدخيل، كان من أبرزها:

1 – اشتقاق كلمة عربية تؤدي دلالة المصطلح الأعجمي، دون أي تغيير يمس سماته الدلالية، من ذلك اشتقاق لفظ «أثل» مقابل «أقاقليس» ولفظ «إثرار» مقابل «أمبرباريس»، ولفظ «أسل» مقابل «سجونس».

2 – إيجاد كلمة عربية مستعملة وتوظيفها للدلالة على المفهوم الأجنبي، مع توسيع أو تقييد لسماتها الدلالية، كاستعمالهم ألفاظ «الكيد» و«الابتزاز» و«الاستعلاء»، و«الحمار»، و«التشريق» لتسمية مواضع الكواكب في الفضاء.

3 – اللجوء إلى «ترجمة» الكلمة الدخيلة بلفظ عربي أو بعبارة عربية باعتماد وسيلة «المجاز»، كترجمة المفهوم اليوناني «بولوغالين» بـ «مكثر اللبن»، وترجمة المفهوم الفارسي «أشترغاز» بـ «شوك الجمال».

4 – تبني أسلوب التعريب بعد استنفاذ إمكانات الوسائل السالفة الذكر.

أما الثغرات الحقيقية التي يحق لنا الكشف عليها، في دراستنا لكيفيات تناول المعرب بالتراث العربي، فتكمن:

أ – في جهلهم بمعظم اللغات الأعجمية التي تشكل مصادر المصطلحات الدخيلة، وعدم معرفتهم بالمعاني الأصلية للمفاهيم الأجنبية، وقد أشرنا إلى محاولة المعربين القدامى الحد من آثار هذا الخلل بفضل إتقانهم الكبير لسنن العربية وقواعدها وسبرهم أغوار دقائقها[117].

ب – اضطراب المعربين في رسم الكلمات الأجنبية، حيث شهدنا مقابلة الصامت الفارسي بأكثر من صامت عربي، وكذا عند مقابلة الصوامت

اليونانية. أما المصوتات، فهي نظراً لمحدوديتها في العربية لا تستوجب نقلاً دقيقاً بين العربية واللغات المصدر.

ج – اختلاف المعربين القدامى في تطويع اللفظ الدخيل إلى بناء عربي، حيث صاغوه على أشكال وهيئات متعددة.

د – أجهد القدامى أنفهسم في إلحاق الألفاظ المعربة بصيغ عربية، إلى درجة دفعتهم إلى التمحل أحياناً.

ز – محاولة الدارسين القدامى تأصيل الكلمات الدخيلة بردها إلى أصول عربية.

و – التخليط في الاشتقاق من الأعجمي.

ي – تداخل بين دلالتي الأصيل والمعرب.

تلك كانت أهم القضايا التي تناولها القدامى في داستهم للمعربات، وقد دفعت نفس الظروف التاريخية المحدثين إلى التعامل مع اللفظ الوافد من جديد. فهل، استفاد هؤلاء من مزايا الطرح القديم للموضوع، واستطاعوا طرح سلبياته؟ أم عجزوا عن ملاحقة إنجازات أسلافهم في هذا الميدان؟

4 – مواصفات الدرس التعريبي الحديث:

إذا حاولنا تحديد زمن العودة إلى تناول موضوع التعريب بالعصر الحديث في العالم العربي، فقد تكون نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين فترة إرهاصاته الأولى، مع أقطاب «النهضة» العربية الحديثة ك: رفاعة الطهطاوي، وبطرس البستاني، وأحمد فارس الشدياق، ومحمد عبده، وناصيف اليازجي، وغيرهم ممن شهدوا تقلص نفوذ العربية في أقطارها، فاجتهدوا بهدف إرجاع لغتهم إلى سابق مجدها، عن طريق توليد المزيد من المصطلحات قصد تكييف العربية مع اللغات الغربية المنافسة، ومع مفاهيمها المستوردة المتزايدة، وتمثل أبرز

حدث كرّس اتجاه تطوير واقع «العربية» في إحداث المجامع اللغوية والعلمية العربية بدمشق والقاهرة وإصدار منشوراتها.

وإذا كانت المجامع نالت قصب السبق في معالجة مسألة المعرب، فإنها تجاوزاً للازدواج اللغوي؛ اقترحت وسائل صورية في غاية من البساطة، تعتمد على إبدال اللفظ الأعجمي بنظيره أو مرادفه العربي، دون التركيز في معظم الأحيان على جانب مطابقة المضمون العلمي.

وقد مارست البلدان العربية عملية التعريب لإيمانها القوي بأولوية حل إشكالية احتواء العربية للعلوم الحديثة، وما ينتج عن هذا الاحتواء من فقدان لأصالة اللغة وهويتها. إلا أنها عالجت الموضوع من منظور جزئي محلي، وتباينت تجارب التعريب فيها بتباين الظروف الخاصة بكل قطر منها.

وتميزت دراسات الباحثين المحدثين لظاهرة التعريب بخاصية أساسية تمثلت في تعميم دلالة المفهوم، بحيث أصبح يشمل كما رأينا سابقاً:

- التعريب اللفظي (بالصيغة والصوت)،
- التعريب اللفظي – المعنوي،
- تعريب الفكر عن طريق الإبداع في توليد المقولات والمتصورات، وجعل العربية متداولة بجميع القطاعات العلمية والإدارية.

وفي إطار هذا المفهوم الشامل للتعريب اقترح الدارس (المرحوم) «جواد حسني سماعنة» (1995م) في ندوة «تطوير منهجية وضع المصطلح العربي وبحث سبل نشر المصطلح الموحد وإشاعته» (المنعقدة برحاب مجمع اللغة العربية الأردني بعمان) مرحلتين أساسيتين لتأصيل المجالات الحضارية والعلمية في الوطن العربي:

* **المرحلة الأولى:** تخص التعريب الأولي لتجليات الحضارة، عن طريق:

– الجرد اللغوي والمصطلحي لأمهات المصنفات في التراث العربي، ولمجموعة

من الأعمال العلمية المعاصرة، في إطار موحد، وستسفر هاته المرحلة عن بناء:

- المعجم التاريخي الكبير، الذي سيكون عمدة لغوية ودلالية وتأصيلية (إيتيمولوجية) لواضعي المصطلح العربي[118].
- معجم المعاني والمفاهيم، يشتمل على المعاني والمفهومات القديمة والحديثة في اللغات الثلاثة: العربية - الإنجليزية - الفرنسية، ويبوّب بحسب الحقول العلمية[119].
- المعجم الحضاري، وغايته تعريب المجتمع العربي من الناحية الحضارية، وتقويم اللسان العربي من الأخطاء المتداولة عند اللجوء إلى مصطلحات المأكل والملبس والزراعة والفنون[120].
- المعجم العلمي الكبير يهدف إلى سد النقص الحاصل في تعريب مفاهيم العلوم في مختلف مراحل التعليم في الدول العربية، ويرتكز على تعريب أشمل معجمين في اللغتين الإنجليزية والفرنسية وأجودهما[121].

* **المرحلة الثانية:** تتوخى التعريب الموحد بعد إنجاز معاجم المرحلة الأولى، وتحث على توحيد السياسات اللغوية العربية، واعتماد منهجية متكاملة للتنسيق المصطلحي عن طريق:

- الإعداد المصطلحي والمعجمي من قبل جهة محددة،
- دراسة المصطلحات والخطة المعتمدة في معالجة القضايا المصطلحية،
- إقرار ما اتفق عليه من مصطلحات والعمل على توحيدها،
- المتابعة الدائمة للمستجد من المفاهيم والمصطلحات[122].

وتجدر الإشارة بهذا الصدد أن الجهود الفردية لا تؤدي ثماراً ذات فائدة في تنفيذ هاته المشاريع، إذ لابد من تضافر جهود كل من مكتب تنسيق التعريب واتحاد المجامع العربية قصد تحقيق هذا الهدف الذي سبق تحقيقه في عدة لغات لا ترقى إلى أهمية العربية وتاريخها التليد.

كما يتسم الدرس الحديث لموضوع «التعريب» أيضاً بخاصيتين:

- الأولى: وتتمثل في محاولة تجاوز مثالب الدرس اللغوي القديم، عن طريق رسم معالم منهجية متكاملة.
- الثانية: تتجلى في عمل دؤوب يتوخى مواجهة المد الزاحف من المفاهيم التي يفوق عددها رصيد المصطلحات التي واجهها القدامى.

وواقع الأمر أن بعض الأبحاث الحديثة حول المعربات، لم تخل بدورها من مهاترات، فإلى جانب دراسات تعريبية اتسمت بالتأصيل الدقيق، والموثق للفظ الأعجمي ودلالته ومصدره اللغوي، ونوع التغييرات التي لحقته، أتقن أصحابها اللغات الأجنبية منابع الألفاظ الدخيلة، وأدركوا دور اللواصق فيها[123]؛ هناك دراسات أخرى اتسمت بالمغامرة في الادعاء أن العربية أصل الكثير من اللغات الهندواوروبية، وأخذت طابع التأصيل الخيالي دون الارتكاز على الشواهد اللغوية الصحيحة، وندرج ضمن هاته الأبحاث مقالات «عبدالحق فاضل» التي نعتها في هذا الإطار بـ «مغامرات لغوية»[124]؛ وبعضاً من جهود «عبدالعزيز بن عبدالله» المنشورة بمجلة اللسان العربي مدير مكتب تنسيق التعريب[125]، وكتاب «سليمان أبو غوش»: «عشرة آلاف كلمة إنجليزية من أصل عربي»[126]. والواقع أن الإقرار بحصول التأثير والتأثر هو من اختصاص علم اللغة المقارن الذي يرتكز في أبحاثه على أصول الاشتقاق التاريخي (L'Etmologie).

لقد عرف العصر الحديث في خضم التطورات العلمية والتكنولوجية إقبال العرب على المعرب والدخيل، وتم تدوينها في المصنفات العلمية والأدبية والفنية العربية، سواء أأخذت حلة عربية، أم حافظت على لباسها الأعجمي، فإذا كانت المعاجم العلمية الموحدة المنجزة من لدن لجان مكتب تنسيق التعريب لا تشمل سوى النزر اليسير من المعربات والمنحوتات، فإنها تتجاوز نسبة 25 ٪ من مجموع المصطلحات الحضارية الواردة في الخمسين صفحة الأولى

من «معجم ألفاظ الحضارة الحديثة ومصطلحات الفنون» الصادر عن المجمع القاهري، وهي نفس الهيئة الرسمية التي أجازت اللجوء إلى المعرب، وقيدت هذا اللجوء بـ «الضرورة»، ودعت إلى استعمال الألفاظ الأعجمية «على طريقة العرب في تعريبهم»(127).

ويدعونا هذا المعطى إلى الإلحاح بشدة على أولوية الإسراع في بناء «معجم المعربات الحديثة» يشمل المعربات القديمة محققة والمعربات الحديثة المتداولة بمختلف العلوم والتقنيات، ويعتمد أسس «المعاجمية» (Lexiengraphir) في صناعة المعاجم، مع مراعاة جانب التوحيد، نظراً للفوضى التي عمّت المصطلح الدخيل بعد أن أصابته عدوى الاضطراب من جنيسه العربي الأصيل. ويبدو من الأفيد أن نحدد مواصفات المنهجية التي تبناها المحدثون في معالجة اللفظ الدخيل.

1-6 – معالم منهجية المحدثين في تطويع «الأعجمي»:

لتحديد معالم هذه المنهجية المفتقدة إلى النسقية (وهي تقترب في هاته الخاصية من منهجية القدامى)، والتي لا تحظى بالاتفاق في الكتابات الحديثة، سنركز على توضيح كيفية ترتيب المحدثين للمعرب، وطرق تدوينه في المعجم، وأنماط التغيير الذي لحقته بغرض تبيئته.

5-6-1-1 – أنواع المعربات عند المحدثين:

قسم اللغويون المحدثون «المعرب» بحسب مكونات بنيته (دون الاعتماد أساساً على أنواع التغيير والإلحاق كما شهدنا عند القدامى)، وهكذا كانت أنماط المعرب الحديث كالتالي:

1 – معرب ورد في شكل كتابي واحد، وهو يجمع في الأصل بين كلمتين أو جذرين، مثل: ترموجراف «Termographe»، ميكروسكوب «microscop».

2 – معرب مزيج من كلمة عربية وكلمة أجنبية، في: أشعة أكتينية « ray a etinic».

3 – معرب مزيج من كلمة عربية ولاحقة أجنبية معربة، في: حمض اللبنيك «Lactic acid».

4 – معرب مكون من صدر عربي مترجم وعجز أجنبي، في المصطلح: حمض الفوسفوريك «phosphoric acid».

5 – معرب مكون من صدر أجنبي وعجز عربي، كما في: أكسيد حمضي «ocide acid» [128].

6-2 – ملاحظات بنصوص توارد «المعربات» بالمعاجم الحديثة:

يلاحظ أن أهم ما يميز المعربات الحديثة، أنها وردت في بعض الحالات في هيئة تمزج بين ما هو دخيل، وما هو مترجم عربي، نشهد هذا الاختيار في بعض المصطلحات التي عمد اللساني «عبدالسلام المسدي» (1984م) إلى تسجيلها في معجمه، مثل: «صوتم» – «صرفم»، وتقابل مصطلحي: «phoneme» – «morpheme»، وينبع هذا الاختيار من قناعة لدى الناقد مفادها ضرورة إقحام الحد الأدنى من الدخيل، حتى يتسنى للعربية خلق توازن بين دفاعها عن نفسها وقدرته على تطويع الأعجمي[129]. وسنرى في الباب الثالث مدى قبول اللسانيين لهذه الكائنات المهجَّنة، ونسب حفاظها على العلاقات المتداخلة بين موفيماتها وسماتها الدلالية.

كان لدينا إيمان قوي بأن ما سيأتي به المعربون المحدثون من ضوابط دقيقة سيسهم بشكل كبير في وضع خطة منهجية متكاملة تحدد طرق التعامل مع الألفاظ الدخيلة، خصوصاً إذا علمنا تسلحهم بأصول علمية السلف وموضوعية الدراسات الغربية. لكن سرعان ما خاب أملنا عند استقراء الكثير من الأبحاث التعريبية المعاصرة، إذ وجدناها تفتقد بدورها إلى منهجية

متماسكة البنيان، متكاملة العناصر، وحتى إن وجدت إرهاصات أولية لمنهجية معينة ؛ فهي تعاني من إشكالية التطبيق على معربات المتون المعجمية، إضافة إلى تضاربها مع ما اقترح في هذا المجال. ومن بين المثالب التي سجلناها بخصوص «المنهجيات» المقترحة:

1 – صعوبة إيجاد نظام موحد لنقل صوامت ومصوتات اللغات الغربية إلى العربية سواء المفردة منها أم المركبة، ومما يعوص إشكال المناقلة الصوتية أن المعربين المحدثين أضافوا إلى اقترحات السلف اقتراحات أخرى، فأصبح الصامت «G» مثلاً (الذي قابله «سيبويه» بالصوامت: ك، ج، ق) مزوداً بمقابلات إضافية، وهي: الغين، الجيم المعجمة بثلاث نقط، خ، والجيم الفارسية «ك». كما نجد في بعض الحالات اختلاف هيئة أو مؤسسة رسمية في مقابلة الصوت الواحد، علماً أننا نرصد هذا الاضطراب داخل المعجم الواحد.

2 – اختلاف طرق تدوين الأعجمي بالمعجم العربي، فقد نتج عن اتجاه البعض إلى البحث عن أصول عربية للفظ الدخيل (أو في أقل الحالات إخضاعه لسنن العربية):

– إلى تسجيله تحت مداخل/ أصول عربية، بالتمييز بين أصيله وزائده؛

– أو إلى اعتبار كل بنيته أصلية، بحيث يدون كمدخل مستقل.

دفع هذا الأمر المجمع القاهري إلى تبني موقف معتدل من المسألة، حين أورد اللفظ الأعجمي الخاضع للتصرف الاشتقاقي بمادته الأصلية مثال «لجام»، ووضع ما لم يخضع للتصرف والاشتقاق في ترتيب بحسب مكونات بنيته، مثال «إبرسيم»،

3 – اللجوء إلى الدخيل ذي الأصل العربي، الذي أعارته الحضارة الغربية من العربية، ثم عاد المقترض إلى أحضان لغته الأصلية، لكن بحُلة جديدة كما

طوعته اللغات الأجنبية[130]، ومما يحول دون الرجوع إلى أصله العربي المدون في المعاجم اللغوية: الأزمة النفسية وضعف الثقة بالذات عند الإنسان العربي، الذي يبجل كل ما هو مستورد دون تحقيق أصوله. وهذا ما جعل قرار المجمع القاهري في هذا الصدد (القاضي بالعودة إلى الأصل العربي في مثل هاته الألفاظ) حبراً على ورق، بل نسجل ما يشبه تراجع هاته الهيئة عن قرارها السابق بقرار ينسخه: «يفضل اللفظ العربي القديم على المعرب إلا إذا اشهر المعرب»[131].

وفيما يرتبط بهذا الموضوع بصلة نحذر أشد الحذر من الخلط بين دلالة اللفظ الدخيل، والدلالة الأصلية للفظ العربي الذي وضع مقابلاً له، من ذلك «سيمياء» Semiotique «تقنية»/ «technique»، ساتل/ «Saffelite». والطريف أن بعضاً من متداولي هاته المقابلات العربية يخالون أنها وليدة الظرف الراهن، والواقع يؤكد استعمالها أو استعمال أصولها من قبل السلف (مثال: «تقن»).

خاتمـــة:

لقد انحصر بنا البحث، طيلة هذه المداخلة في متابعة موضوع الاقتراض في شكله التعريبي باعتباره آخر وسائل التوليد التي ينبغي للواضع المصطلحي اللجوء إليها، وكان من أدق ما جلوناه في مساق موضوع التعريب توسع نطاقه الدلالي بالعصر الحديث بحيث تمكنا من حصر سبع دلالات حديثة للمفهوم؛ بعد أن كان عند الأسلاف ينحصر في معنى إدخال الألفاظ الأعجمية إلى متن العربية، باستعمال تسميات عدة لرصد الظاهرة. وقد تميزت معالجة موضوع التعريب في التراث العربي بطابعين أساسيين، تمثل أولهما في تحديد الموقف من إدخال المقترض إلى عربية القرآن الكريم، واتسم الثاني بالكشف عن أنماط التغيير اللاحقة بالمعربات من خلال تصنيفها إلى أربعة أقسام بحسب خضوعها

للتغيير وإلحاقها بأبنية العربية أو انعدام ذلك، وبتحديد كيفيات المناقلة الصوتية، ووجدنا الآلة الاشتقاقية حاضرة على الدوام بأذهان المعربين عند استنباط مشتقات بمختلف الهيئات من المعرب.

وقد رأينا أن اهتمام القدامى باللفظ المعرب لا يرقى إلى بناء منهجية شاملة تحدد كيفيات إدراجه بمتن العربية، على أننا اعتبرنا ملاحظاتهم المتفرقة في موضوع ضبط العناصر الدخيلة (والتي قسمناها إلى ضوابط صوتية، وأخرى صرفية، ونمط ثالث يشمل الضوابط الدلالية) لبنة أساسية من أجل تأصيل المعربات الحديثة. و لم نغفل عن الإشارة إلى هنات الدرس اللغوي القديم في معالجة المعرب والتي كان من أبرزها عدم إتقان أغلب المعربين القدامى ومصنفي كتب الدخيل للغات الأجنبية مما جعل جل تفسيراتهم تجنح نحو التأويل.

وقد جهل الدارسون العرب المحدثون من أجل تجاوز مثالب المعربين القدامى من خلال محاولتهم بناء منهجية دقيقة تحدد طرق استقبال المفاهيم الدخيلة وتطويعها إلى البناء العربي، وتقسيمهم المعربات بحسب مكوناتها دون اعتماد أشكال التغيير والإلحاق، إلا أننا بينا أن بعضاً من دراسات المحدثين لم تخل من مهاترات وتعسف في التأويل، وأن ما اعتبر منها أبحاثاً أكاديمية جادة تفتقر بدورها إلى منهجية متماسكة البنيان في التعامل مع الدخيل، وتفتقد إلى عنصر الاتفاق حول طريقة موحدة في نقل الأصوات الأعجمية.

هوامش الدراسة

(1) يوهاس – كيوم – كولوغلي (1992م): معجم اللسانيات (فرنسي – إنجليزي – عربي)، مجلة التواصل اللساني، المجلد الرابع، العدد الثاني، ص 89.

(2) بسام بركة (1985م): معجم اللسانية (فرنسي – عربي) (مع مسرد ألفبائي بالألفاظ العربية)، منشورات جروس برس، طرابلس – لبنان، ص 186.

(3) عبدالرسول شاني (1977م): معجم علوم اللغة (إنجليزي – عربي)، مجلة اللسان العربي، المجلد الخامس عشر، العدد الثاني، ص 132.

(4) باكلا وآخرون (1983م): معجم مصطلحات علم اللغة الحديث (عربي – إنجليزي/ إنجليزي عربي) الطبعة الأولى، مكتبة لبنان، ص 82.

(5) وهو ما دفع الأوروبيين إلى تدخيل مفهوم «الانتفاضة» مثلاً في متن القاموس الدال على أنماط المقاومة، وما جعل كذلك بعض اللسانيين الإنجليز يستعملون الكلمات الفرنسية السوسورية رغبة منهم في الحفاظ على سماتها الدلالية الخاصة.

(6) انظر أيضاً: أحمد شفيق الخطيب (1996م): المواصفات المصطلحية وتطبيقاتها في اللغة العربية – ندوة: اللغة العربية وتحديات القرن العشرين – المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم – إدارة الثقافة – تونس، ص 31.

(7) خالد اليعبودي (2005م): آليات توليد المصطلح ومعالم مصطلحية العربية (مصطلحية المعاجم اللسانية الثنائية والمتعددة اللغات نموذجاً) – أطروحة دكتوراه دولة – مرقونة بكلية الآداب والعلوم الإنسانية – ظهر المهراز – فاس.

(8) انظر محمد عابد الجابري (1996م): حول قضايا التعليم والتعريب (لقاء مع الباحث) – مجلة: تعريب التعليم والمحيط. في انتظار القرار – العدد الرابع.

(9) لابد من الإقرار بهذا الصدد أن الحقول المعرفية في مجال الإنسانيات قد شهدت تأخراً ملحوظاً في عملية التعريب في العقود الأخيرة، إذ نظر إليها نظرة ازدراء، باعتبارها في نظر البعض معارف تكميلية لا يمكن أن تساهم بشكل فعال في التنمية العلمية العربية المنشودة.

(10) مكتب تنسيق التعريب (1976م): صلاحية اللغة العربية للتعليم الجامعي – مجلة اللسان العربي – المجلد 13، ص 12.

(11) انظر ابن منظور (1999م): لسان العرب: مكتبة المعاجم والغريب والمصطلحات (قرص ممغنط)، مركز التراث لأبحاث الحاسب الآلي، عمان، الأردن، مادة «عرب».

(12) الفيروزآبادي (1999م): القاموس المحيط – النسخة الإلكترونية من المرجع السابق.

(13) الجوهري (1377هـ): معجم صحاح اللغة، تقديم: أحمد عبدالغفور عطار، القاهرة، مادة (ع ر ب).

(14) التهانوي (الهندي) (1972م): كشاف اصطلاحات الفنون والعلوم، تحقيق: لطفي عبدالبديع، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ج 207/3.

(15) ابن منظور: لسان العرب – مادة (عرب). فهو بعد أن يستعرض معاني «التعريب» المتعددة بتعدد سياقاتها اللفظية، يحدد المراد بـ «تعريب الاسم الأعجمي: أن تتفوه به العرب على منهاجها، تقول: عربته العرب وأعربته أيضاً...» ج 590/1. (نفس المرجع السابق).

(16) السيوطي، جلال الدين (د.ت): المزهر في علوم اللغة وأنواعها، شرح وضبط: جاد المولى ورفيقه، دار إحياء الكتب العربية – البابي الحلبي بمصر، ج 268/1.

(17) مجمع اللغة العربية القاهري (1972م): المعجم الوسيط (من إخراج: إبراهيم أنيس – عبدالحليم منتصر – عطية الصوالحي – محمد خلف الله أحمد) – جزآن)، الطبعة الثانية، مادة (ع ر ب).

(18) الودغيري (عبدالعلي) (1989م): من قضايا المعجم العربي في كتابات ابن الطيب الشرقي – الرباط، منشورات عكاظ – ص 189.

(19) محمد حسن عبدالعزيز (1990م): التعريب في القديم والحديث – دار الفكر العربي – القاهرة – ص 5.

(20) عبدالقادر الفاسي الفهري (1996م): عربية النمو والمعجم الذهني – مجلة: أبحاث لسانية – مج 1 – العدد 1 مارس، ص ص 13–14.

(21) نفس المرجع.

(22) يقصد منه استعمال اللغة العربية في جميع مستويات الحياة العلمية والعملية.

(23) نجاة مطوع (1989م): آفاق الترجمة والتعريب – عالم الفكر، ص ص 907. انظر أيضاً: نازلي معوض أحمد (1986م): التعريف والقومية العربية في المغرب العربي – مركز دراسات الوحدة العربية، ص 34.

(24) انظر أيضاً بهذا الصدد: كارم السيد غنيم (1989م): اللغة العربية والنهضة العلمية المنشودة – عالم الفكر – ص ص 64–65.

+ شحاذة الخوري (1988م): تعريف التعليم الطبي والصيدلي في الوطن العربي – اللسان العربي – العدد 30، ص ص 101–102.

(25) السيوطي: المزهر، ج 269/1.

(26) انظر في هذا الأمر: بوبو مسعد (1982م): أثر الدخيل على العربية الفصحى في عصر الاحتجاج – منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي – دمشق، ص ص 23–25.

(27) حسن ظاظا (1976م): كلام العرب: من قضايا اللغة العربية – دار النهضة العربية للطباعة والنشر – بيروت، ص 72.

(28) انظر أبا حيان الأندلسي (1084–89م): ارتشاف الضرب من لسان العرب، تحقيق: مصطفى أحمد النماس، القاهرة، ج 72/1.

+ إبراهيم بن مراد (1993م): المعم العلمي العربي المختص حتى منتصف القرن الحادي عشر الهجري – الطبعة الأولى: دار الغرب الإسلامي، بيروت ص 98 – وسنعود للحديث عن أنواع المعربات عند القدامى في مبحث لاحق من هذا المقال ذاته.

(29) ابن منظور: لسان العرب – مادة «دخل».

(30) المصدر نفسه.

(31) المعجم الوسيط (مادة د خ ل).

(32) عبدالصبور شاهين (1986م): العربية لغة العلوم والتقنية، الطبعة الثانية: مؤسسة الرسالة، ص 309.

(33) المصدر نفسه، ص 335.

(34) انظر الديوري (أبو حنيفة أحمد بن داود) (1953م): كتاب النبات – القاموس النباتي، تحقيق القسم الأول: برنهارد لوين (Bernhard Lewin) – أبسالا – ص 72.

+ جمال الدين البشيشي (1985م): جامع التعريب بالطريق القريب – تلخيص: التذليل والتكميل لما استعمل في التلفظ بالدخيل. تحقيق: نصوحي دونال قرة أرسلان – تقديم: السباعي محمد السباعي، ط 1، القاهرة، ج 19، ص 73.

(35) انظر: ابن دريد (د.ت): «جمهرة اللغة»، دار صادر، بيروت (طبعة جديدة بالأوفست) 50/3.

+ البشيشي (1995م): 73/1.

(36) انظر: ابن فارس (أحمد) (1366هـ): معجم «مقاييس اللغة»، تحقيق: عبدالسلام هارون، القاهرة، مصر 94/1.

+ البشيشي (1995م): 72/20.

(37) انظر أحمد بن فارس: المصدر نفسه 164/1.

+ ابن منظور: لسان العرب: مادة (فتح).

(38) جمال الدين البشيشي (1995م).

(39) المصدر نفسه.

(40) المصدر نفسه.

(41) انظر: الأزهري (أبو منصور) (1964م): تهذيب اللغة، تحقيق: عبدالسلام محمد هارون، مصر، ج 355/10.

(42) جمال الدين البشيشي (1995م): ن.م.

(43) المصدر نفسه.

(44) انظر: ابن دريد: الجمهرة 123/3.

(45) انظر: مقاييس اللغة 34/2.

(46) انظر: الدينوري (1953م) 156/1.

(47) انظر: الصاغاني (ت 650هـ) العباب الزاخر واللباب الفاخر 314/3.

(48) انظر: ابن دريد: الجمهرة 277/1.

(49) جمال الدين البشيشي (1995م).

(50) انظر ابن دريد: الجمهرة 303/3.

(51) انظر: الأزهري: تهذيب اللغة 401/4.

(52) جمال الدين البشيشي (1995م): ص ص 34-35.

(53) لابد من المقارنة بهذا الصدد بين جهود الدول الغربية التي تزرع بجميع دول المعمور معاهد ثقافية تنشر لغاتها وحضاراتها؛ وجهود الدول العربية الضحلة في هذا المجال، والتي يشتكي أبناؤها في المهجر على الدوام من قلة المؤسسات والأطر التعريبية لضمان تعليم أصل للأجيال الصاعدة يراعي طبيعة الهوية في أقل الأحوال.

(54) شكري فيصل (1975م): عوائق في طريق التعريب – مجلة المعرفة – مارس، ص 43.

(55) قال تعالى: ﴿ **ولو جعلناه قرآناً أعجمياً لقالوا لولا فُصِّلت آياته أأعجمي وعربي قل هو للذين آمنوا هدىً وشفاء** ﴾ (سورة فصلت – آية 43). وقال جل جلاله أيضاً: ﴿ **ولقد نعلم أنهم يقولون إنما يعلّمه بشر لسان الذي يُلحِدون إليه أعجمي وهذا لسان عربي مبين** ﴾ (سورة النحل – آية 103).

(56) انظر: أحمد بن فارس اللغوي (1963م): الصاحبي في فقه اللغة وسنن العرب في كلامها – تحقيق: مصطفى الشويمي، مطبعة مؤسسة بدران للطباعة والنشر، بيروت ص 60-61.

(57) انظر تصنيف العلوم عند التهانوي في «كشاف اصطلاحات الفنون والعلوم».

(58) سيبويه (أبو بشر بن عثمان بن قنبر) (1983م): الكتاب، تحقيق: عبدالسلام محمد هارون، عالم الكتب، بيروت 303/4.

(59) Jeffrey، Arther (1938): The Foreign Vocabulary of Qur'an; Gaekwad's Oriental Series، 79، Barodeص Oriental Institute.

(60) اعتبر نص سيبويه المتعلق بموضوع المعرب دستور النحاة واللغويين عند دراستهم لأحوال «الأعجمي».

(61) سيبويه: الكتاب: ج 303/6.

(62) المصدر نفسه 304/4.

(63) المصدر نفسه.

(64) المصدر السابق نفسه.

(65) المصدر نفسه.

(66) انظر الجواليقي: كتاب المغرب، ص 35.

(67) ففي كتاب اشتقاق أسماء القبائل يذكر ابن دريد أن اسم «هميسع بن عمرو ليس باسم سرياني بل إن مثل تلك الأسماء كانت قد اشتقت من أفعال قد أهملت ونسيت مع مرور الوقت وماتت» (انظر: ابن دريد: الجمهرة في اللغة، ج 372/3).

(68) مثال ذلك لفظ «الآبِش» (بكسر الباء) وهو نوع من الآجر المربع الملون بألوان متعددة، يستخدم في تزيين فناء المنزل، الذي تضاربت الآراء في مصره هل اليونانية أم الرومية، أم العربية عند من قرنوه بلفظ «حبش» وهو المرء الذي يأكل طعام الرجل ويجلس على مائدته ويزينه (انظر مستدرك التاج – مادة «ح ب ش»).

(69) فقد روى الجواليقي عن ابن السراج قوله: «مما يحذر منه كل الحذر أن يشتق من لغة العرب لشيء من لغة العجم، فيكون بمنزلة من ادعى أن الطير ولدَ من الحوت» (الجواليقي: المعرب ص 51).

(70) انظر سيبويه: الكتاب 243/3.

(71) الكفوي (أبو البقاء) (1987): الكليات – إعداد: عثمان درويش وسليمان المصري – الطبعة الأولى: مؤسسة الرسالة – بيروت. الكليات، ج 179/1.

(72) الجواليقي: المعرب.

(73) سيبويه: الكتاب 305/4.

(74) Anagyris.

(75) Gentiana.

(76) Kephale.

(77) Centur.

(78) سيبويه: الكتاب 306/4، والجواليقي: المعرب ص 50.

(79)Petroselinum.

(80) phyllon.

(81) Sandaroc.

(82) Storax.

(83) Crtes.

(84) Chyme.

(85) Sumach.

(86) Hpposelinon.

(87) Hepericum.

(88) Discorides.

(89) Epidemia.

(90) Thymus.

(91) Aristolochia.

(92) Androphixys.

(93) Taraxcum.

(94) Storax.

(95) Carvia.

(96) Endiva.

(97) برر اللغويين هذا التغيير، بكون اللام لا تتقدم الفعل الرباعي إلا في الفعل «جلج».

(98) للغرض السابق نفسه.

(99) انظر الجواليقي: المعرب – ص 56.

+ ص ص 75–278.

(100) ابن منظور: لسان العرب، ويرى أنها قد تعرَّب بـ «صوجان» أيضاً، انظر: مادة (ص. و. ج).

(101) الصحاح: مادة (ب د د).

(102) ابن قتيبة (1963م): أدب الكاتب، حققه وضبط غريبه وشرح أبياته: محمد محيي الدين عبدالحميد – الطبعة الرابعة: مطبعة السعادة، مصر، ص ص 251–252.

(103) هذا المثال أورده سيبويه للتنبيه إلى حصول هذا النوع من الإبدال في المصوتات. انظر: الكتاب 306/4.

(104) سيبويه: الكتاب 304/4.

(105) سيبويه: الكتاب 303/4.

(106) الجواليقي: المعرب 57.

(107) السيوطي: المزهر 287/1.

(108) التهانوي: كشاف اصطلاحات الفنون والعلوم، ص 204.

(109) الفيروزآبادي (1999م)، القاموس المحيط – مادة (خندق) – ج 1138/1. عن القرص المغنط.

(110) طوبيا العنيسي (1965م): تفسير الألفاظ الدخيلة في اللغة العربية، القاهرة، ص 25.

(111) قال الله تعالى: «الذين يرثون الفردوس هم فيها خالدون» (سورة الكهف آية 107).

(112) الفيروزآبادي – مادة (زخرف) – المصدر السابق نفسه (قرص) 1054/1.

(113) وقد أشار الخفاجي إلى العديد من المعربات التي طرأ تغيير على دلالاتها الأصلية. انظر: شفاء الغليل، ص 23.

(114) بل إن من القدامى المتأخرين من شكك مطلقاً في فائدة مصنفات «المعرب» القديمة، واتهمها جميعاً بـ «التوهم» في تحقيق الكلمة الأعجمية (انظر: «ابن كمال باشا» (المتوفى سنة 940هـ) في مصنفه المعنون: «تحقيق تعريب الكلمة الأعجمية» دراسة وتحقيق: حامد صادق قنيبي (1988م)، اللسان العربي، العدد 31، ص ص 97–149).

(115) انظر: جواد حسني سماعنه (1996م): ظاهرة التعريب اللفظي وأثرها في المعجم المختص، اللسان العربي، العدد 42، ديسمبر، ص 217.

(116) حسن (محمد عبدالعزيز) (1990م): التعريب في القديم والحديث، دار الفكر العربي، القاهرة.

(117) من النتائج التي ترتبت عن هذا الجهل:

– الحكم على كل لفظة أتت من الشرق بأنها لفظة فارسية، وغالباً ما تكون سريانية أو آرامية أو غير ذلك من لغات الشرق.

– عدم التمييز بين اللغتين «اللاتينية» و«اليونانية» ووصفهما معاً بوصف «الرومي» أو «الرومية».

– نسبة اللفظ الدخيل أحياناً إلى لغتين مختلفتين، فهناك روايتان عن ابن عباس الأولى تنسب لفظ «طه» إلى الحبشية، والثانية ترده إلى اللغة السريانية.

(118) أسال موضوع المعجم التاريخي العربي الكثير من الحبر، وخصصت له العديد من الملتقيات، في حين لم ينجز منه سوى جزء صغير منذ عقود عدة من طرف المستشرق الألماني «فيشر» الذي دفعته ظروف تاريخية قاهرة سنة 1949م إلى إرجاء إتمام مشروعه الكبير إلى وقت

لاحق، غير أن المنية وافته قبل تحقيق أمنيته. انظر: فيشر (أ) (1987): المعجم العربي التاريخي، القسم الأول، نشر مجمع اللغة العربية بالقاهرة.

(119) تراجع أيضاً مقترحات «عبدالعزيز بن عبدالله» (1975م): التعريب ومستقبل اللغة العربية، منشورات المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، ص ص 37–39 + 121–126.

(120) انظر مثلاً: عبدالكريم خليفة (1984م): نحو معجم موحد لألفاظ الحضارة، مجلة مجمع اللغة العربية الأردني، العدد 53، فبراير، ص ص 174–175.

(121) فصّل القول في مراحل بنائه المصطلحي «مصطفى الشهابي» (1965م) المصطلحات العلمية في اللغة العربية في القديم والحديث، ط 2. مطبوعات المجمع العمي العربي بدمشق، ص ص 141–147.

(122) جواد حسني سماعنة (1995م – أ –): تطوير منهجية وضع المصطلح العربي، وبحث سبل نشر المصطلح الموحد وإشاعته. اللسان العربي، عدد 39، ص ص 304–305.

(123) من هاته الدراسات الجادة، هناك: رفائيل نخلة اليسوعي (1929م): غرائب اللغة العربية، الطبعة الثانية، المطبعة الكاثوليكية، بيروت. وشير (أدي) (1908م): الألفاظ الفارسية المعربة، دار العرب، الفجالة. وبرجشتراسر (1929م): التطور النحوي، مطبعة السماح. وفؤاد حسنين علي: الدخيل في اللغة العربية، مجلة كلية الآداب، جامعة القاهرة، المجلدات 10–11–12. وطوبيا العنيسي الحلبي (1965م): نفس المرجع السابق، بالإضافة إلى ما سبق أن أشرنا إليه من دراسات تدخل في هذا الإطار.

(124) عبدالحق فاضل (1970/ 1971/ 1972/ 42/ 1976/ 1977م): دخيل أم أثيل؟ – مجلة اللسان العربي.

(125) عبدالعزيز بن عبدالله (1970م): وحدة اللغات في علم السيمياء وعلم الصوتيات والاشتقاق – اللسان العربي (عدد 7 ج 1/5–17).

– عبدالعزيز بنعبدالله (1976م): تداخل اللغات وأبعاده الإنسانية (اللسان العربي – عدد 14 ج 1/7–10).

– عبدالعزيز بن عبدالله (1978م): وحدة اللغات: مظاهر الوحدة والتشابه بين اللسانيات العربية والإنجليزية (اللسان العربي – عدد 16 ج 1/83–108).

– عبدالعزيز بن عبدالله (1979م): اللغة العربية وآثارها وراء المحيط الأطلنطيكي (اللسان العربي – عدد 17 ج 1/5–16).

(126) طبعة 1977م.

(127) مجمع اللغة العربية بالقاهرة (1963م): ص 83، وقد صدر القرار في الجزء الأول.

(128) عبدالصبور شاهين (1986م)، ص 315.

(129) المسدي (عبدالسلام) (1984م): «قاموس اللسانيات» (عربي – فرنسي/ فرنسي – عربي)، مع مقدمة في علم المصطلح، الدار العربية للكتاب، تونس، ص 28.

(130) لقد أتى عبدالصبور شاهين على ذكر مجموعة من هاته المصطلحات، منها:

الأصل العربي	الصورة الأجنبية	النطق العربي المعاصر
أمير البحر	Amiral	أميرال
عرق السوس	Aleazur	كازوزة
الغول	Alecohol	الكحول
دار الصناعة	Arsenal	ترسانة (....)

عبدالصبور شاهين (1986م): ص 306.

وقد سجل معجم «Le Petit Robert» تاريخ دخول لفظ «Magasin» إلى اللغة الفرنسية في القرن الخامس عشر الميلادي، وهو مأخوذ من «مخازن» جمع «مخزن».

- P. Rovert (1991)، Dictionnaire de La langue française، alphabétique et analogique. R/ A Rey et J. Rey Debove– Paris – Le Rovert.

(131) – مجمع اللغة العربية بالقاهرة (1963م): المرجع السابق نفسه.

بيبليوغرافيا أهم المصادر والمراجع المعتمدة في البحث

– أبو حيان الأندلسي (1984–89م): ارتشاف الضرب من لسان العرب، تحقيق: مصطفى أحمد النماس، القاهرة.

– أزهري (ال) (أبو منصور) (1964م): تهذيب اللغة، تحقيق: عبدالسلام محمد هارون، مصر.

– ابن دريد (د.ت): «جمهرة اللغة»، دار صادر، بيروت (طبعة جديدة بالأوفست).

– ابن عبدالله (عبدالعزيز) (1975م): التعريب ومستقبل اللغة العربية، منشورات المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم.

– ابن فارس أحمد اللغوي (1963م): الصحابي في فقه اللغة وسنن العرب في كلامها، تحقيق: مصطفى الشويمي، مطبعة مؤسسة بدران للطباعة والنشر، بيروت.

- ابن فارس (أحمد) (1366هـ): معجم «مقاييس اللغة»، تحقيق: عبدالسلام هارون، القاهرة، مصر.
- ابن قتيبة (1963م): أدب الكاتب - حققه وضبط غريبه وشرح أبياته: محمد محيي الدين عبدالحميد، الطبعة الرابعة: مطبعة السعادة، مصر.
- ابن كمال باشا: «تحقيق تعريب الكلمة الأعجمية» دراسة وتحقيق: حامد صادق قنيبي (1988م)، اللسان العربي، العدد 31.
- ابن مراد (إبراهيم) (1993م): المعجم العلمي العربي المختص حتى منتصف القرن الحادي عشر الهجري، الطبعة الأولى، دار الغرب الإسلامي، بيروت.
- ابن منظور (1999م): لسان العرب، مكتبة المعاجم والغريب والمصطلحات (قرص ممغنط)، مركز التراث لأبحاث الحاسب الآلي، عمان، الأردن.
- باكلا وآخرون (1983م): معجم مصطلحات علم اللغة الحديث (عربي - إنجليزي/ إنجليزي - عربي)، الطبعة الأولى، مكتبة لبنان. - بركة (بسام) (1985م): معجم اللسانية (فرنسي - عربي) (مع مسرد ألفباظي بالألفاظ العربية)، منشورات جروس برس، طرابلس، لبنان.
- بسام بركة (1985م): معجم اللسانية (فرنسي - عربي) (مع مسرد ألفبائي بالألفاظ العربية)، منشورات جروس برس، طرابلس، لبنان.
- بشيشي (جمال الدين) (1995م): جامع التعريب بالطريق القريب، تلخيص: التذييل والتكميل لما استعمل في التلفظ بالدخيل. تحقيق: نصوحي دونال قرة أرسلان، تقديم السباعي محمد السباعي، ط 1، القاهرة. بوب مسعود (1982م): أثر الدخيل على العربية الفصحى في عصر الاحتجاج، منشورات وزارة الثقافة والارشاد القومي، دمشق.
- بوهاس - كيوم - كولوغلي (1992م): معجم اللسانيات (فرنسي - إنجليزي - عربي)، مجلة التواصل اللساني، المجلد الرابع، العدد الثاني.
- تهانوي (ال) (الهندي) (1972م): كشاف اصطلاحات الفنون والعلوم، تحقيق: لطفي عبدالبديع، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة.
- جابري (محمد عابد) (1996م): حول قضايا التعليم والتعريب (لقاء مع الباحث)، مجلة: تعريب التعليم والمحيط. في انتظار القرار، العدد الرابع.
- جوهري (ال) (1377م): معجم صحاح اللغة، تقديم: أحمد عبدالغفور عطار، القاهرة، مادة (ع ر ب).
- حسن (محمد عبدالعزيز) (1990م): التعريب في القديم والحديث، دار الفكر العربي، القاهرة.
- خطيب (ال) (أحمد شفيق) (1996م): المواصفات المصطلحية وتطبيقاتها في اللغة العربية، ندوة:

اللغة العربية وتحديات القرن العشرين، المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، إدارة الثقافة، تونس.

- خليفة (عبدالكريم) (1984م): نحو معجم موحد لألفاظ الحضارة، مجلة مجمع اللغة العربية الأردني، العدد 53، فبراير.
- خوري (شحادة) (1988م): تعريب التعليم الطبي والصيدلي في الوطن العربي، اللسان العربي، العدد 30.
- ديداوي (ال) محمد (1993م): التعريب والترهيب، العربية والمغرب العربي، اللسان العربي، ع: 37.
- دينوري (ال) (أبو حنيفة أحمد بن داود) (1953م): كتاب النبات - القاموس النباتي، تحقيق القسم الأول: برنهارد لوين (Bernhard Lewin) - أبسالا.
- سماعنة (جواد حسني) (1995م - أ -): تطوير منهجية وضع المصطلح العربي، وبحث سبل نشر المصطلح الموحد وإشاعته، اللسان العربي، عدد 39.
- سماعنة (جواد حسني) (1996م): ظاهرة التعريب اللفظي وأثرها في المعجم المختص، اللسان العربي، العدد 42، ديسمبر.
- سيبويه (أبو بشر بن عثمان بن قنبر) (1983): الكتاب، تحقيق عبدالسلام محمد هارون، عالم الكتب، بيروت.
- سيوطي (ال) جلال الدين (د.ت): الزهر في علوم اللغة وأنواعها، شرح وضبط جاد المولى ورفيقه، دار إحياء الكتب العربية، البابي الحلبي بمصر.
- شاهين (عبدالرسول) (1977م): معجم علوم اللغة (إنجليزي - عربي)، مجلة اللسان العربي، المجلد الخامس عشر، العدد الثاني.
- شاهين (عبدالصبور) (1986م): العربية لغة العلوم والتقنية، الطبعة الثانية، مؤسسة الرسالة.
- شكري فيصل (1975م): عوائق في طريق التعريب، مجلة المعربة، مارس.
- شهابي (مصطفى) (1965م): المصطلحات العلمية في الغة العربية في القديم والحديث، ط 2، مطبوعات المجمع العلمي العربي بدمشق.
- ظاظا (حسن) (1976م): كلام العرب: من قضايا اللغة العربية، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت.
- فرسي (آل) الفهري (عبدالقادر) (1996م): عربية النمو والمعجم الذهني، مجلة: أبحاث لسانية، مج 1، العدد 1 مارس.
- فيروزآبادي (ال) (1999م): القاموس المحيط، النسخة الإلكترونية. - فيشر (أ) (1967م): المعجم العربي التاريخي، القسم الأول، نشر مجمع اللغة العربية بالقاهرة.

- كارم السيد غنيم (1989م): اللغة العربية والنهضة العلمية المنشودة، عالم الفكر.
- كفوي (ال) (أبو البقاء) (1987م): الكليات، إعداد: عثمان درويش وسليمان المصري، الطبعة الأولى، مؤسسة الرسالة، بيروت. الكليات.
- مجمع اللغة العربية القاهري (1972م): المعجم الوسيط (من إخراج: إبراهيم أنيس - عبدالحليم منتصر - عطية الصوالحي - محمد خلف الله أحمد) - (جزآن)، الطبعة الثانية.
- مسدي (عبدالسلام) (1984م): «قاموس اللسانيات» (عربي - فرنسي/ فرنسي - عربي)، مع مقدمة في علم المصطلح، الدار العربية للكتاب، تونس.
- مطوع (نجاة) (1989م): آفاق الترجمة والتعريب - عالم الفكر. - مكتب تنسيق التعريب (1976م): «صلاحية اللغة العربية للتعليم الجامعي»، مجلة اللسان العربي، المجلد 13.
- نازلي معوض أحمد (1986م): التعريب والقومية العربية في المغرب العربي، مركز دراسات الوحدة العربية.
- ودغيري (ال) (عبدالعلي) 01989م): من قضايا المعجم العربي في كتابات ابن الطيب الشرقي، الرباط، منشورات عكاظ.
- يعبودي خالد (2005م): آليات توليد المصطلح ومعالم مصطلحية العربية (مصطلحية المعاجم اللسانية الثنائية والمتعددة اللغات نموذجاً) - أطروحة دكتوراه دولة - مرقونة بكلية الآداب والعلوم الإنسانية، ظهر المهراز، فاس.
- Jeffrey، Arther (1938): The Foreign Vocabulary of Qur'an; Gaekwad's Oriental Series، 79، Barode، Oriental Institute.
- Robert. P. (1991)، Dictionnaire de La langue française، alphabétiue et analogiue – R/ A Rey et J. Rey Debove – Paris – Le Robert.

* * *

التراث بين حركة الدلالة واستراتيجية الموقف
قراءة في آليات الوعي النقدي المعاصر

عبدالناصر هلال(*)

تطرح كلمة «التراث» من خلال تحليلها اللغوي - دلالة الانتماء ، والاتصال، حيث إن التحليل اللغوي لأصل الكلمة في اللغة العربية والقرآن الكريم له دلالته الخاصة في التعريف بمفهوم التراث عند العرب[1] و«في الأصل اللغوي تأتي إيحاءات الاتصال الزمني بين الأجيال ، ومعنى التلازم العضوي الذي لا مفر منه ، كما تأتي ظلال معان تتصل بفكرة الانتماء القومي ووحدة الجماعة ، وسريان الماضي في الحاضر ، بل إن هذا الحاضر قد يتم له بعث حقيقي من خلال هذا الماضي»[2]، فالحاضر يقبض على الماضي من خلال معالمه الحية ، والمستقبل يضم بين جوانحه كلاً من الحاضر والماضي ويستفيد منهما « وهكذا يكون تداخل المعرفة بين البشر وتبادل المواقع بين الناس ، ماض كان حاضراً، وحاضر يصبح ماضياً ، ومستقبل يمر بالحاضر ويستقر في الماضي، وتراث يقترن بالأقطاب الزمنية الثلاثة ويبقى مع الأيام ببقاء الإنسان[3].

وإذا كان «التراث» يعنى انتقال ماهو مادي أو معنوي من السلف

(*) باحث مصري.

للخلف،أو هو ما خلفه لنا السلف من آثار علمية وفنية وأدبية ، مما يعد نفيسا بالنسبة إلى تقاليد العصر وروحه[4] فإن الموقف منه لم ينبثق من خلال نظرة عاطفية أو انتماء قبلي متحمس ، خاصة وأنه أخذ مكانه في مجال الدراسات الحديثة في شتى أنواع العلوم الإنسانية ، وأصبح الموقف منه والتعامل معه يعتمدان على رؤى موضوعية ، تحدد وجوده الفاعل في حياتنا الجديدة .

ففي مجال الدراسات الاجتماعية اهتم العلماء «بالتراث» وجعلوه في سياق توجهاتهم ، وتبوأ مكانه في مجال دراستهم ، فهو عندهم يعني «النظم والعادات والتقاليد التي انتقلت من جيل إلى جيل واستقرت في المجتمع ..... وحتى وقت قريب جدا كانت كلمة وراثة Heredity تعني الانتقال من جيل إلى جيل بالطريق البيولوجي كأن تتوارث الأجيال المختلفة سمة جسمية معينة تميز سلالة من السلالات بينما كانت كلمة Heritage تدل على الانتقال بالطريق الاجتماعي أي انتقال سمة ثقافية أو نظام ثقافي أو عادة أو تقليد من جيل إلى جيل عن طريق التعليم والتعلم والتمرين ، وتسمى التراث ولكن منذ عدة سنوات أصبح كثير من العلماء يطلقون كلمة Heritage أو الوراثة على كلا النوعين ويتحدثون عن الوراثة الحيوية والوراثة الاجتماعية أو الثقافية ... والتراث الاجتماعي ظاهرة إنسانية بحته لأنه يتلخص في ثقافة مدخرة متراكمة عن الأجيال المختلفة تنتقل من جيل لآخر ليضيف إليها وينقلها بدوره إلى الجيل القادم[5].

أما في ميدان علم النفس «فإن بعضاً من نظرياته تستمد من التراث واحدة من الفرضيات التي يقوم عليها تفسير السلوك الإنساني وتحديد اتجاهاته»[6] فقد لاحظ «سيجموند فرويد» أن الحلم يكشف عن مضامين لا يمكن ردها إلى الحياة الناضجة بوصفها مصدراً لها ، ولكن النظرة إلى التراث لابد أن تؤخذ في الاعتبار بوصفه عاملاً فعالاً في الوقوف على عالم الحلم ، فيقرر بقوله : «يتعين علينا أن نعد هذه المضامين جزءا من التراث القديم الذي آل إلى الطفل

من خبرة الأسلاف ، الذي يجلبه معه إلى العالم قبل أية خبرة معينة .ونجد ما يوازي هذه المواد الخاصة بالنشوء النوعي في أقدم أساطير الإنسان وفي العادات المتبقية[7].

فمخزون اللاشعور- لدى الفرد - عند فرويد لا يمكن أن يرتبط بعمره القصير ، فهو أكبر منه ، يعود إلى لحظات تضرب بجذورها في أعماق الماضي، لأنه عطاء الماضي المستقر في لاوعي الفرد. وقد اهتم «يونج» أحد تلاميذ فرويد - بنظرية أستاذه ، فأخذ يعمقها ، وأصبح التراث عنده - أحد مرتكزات نظريته ؛ حيث قسم المحتوى السلوكي لدى الإنسان إلى ثلاثة أنواع هي : الشعور واللاشعور الفردي واللاشعور الجماعي[8]. واهتم يونج بدراسة الأساطير والدين والرموز القديمة والطقوس وعادات الشعوب البدائية واستطاع أن يخلص إلى نتيجة ترى أن شخصية الفرد نتاج ووعاء يحتوى على تاريخ أسلافه ، والأساطير والتقاليد القديمة من جيل إلى آخر[9]، و«هذا التراث المتوارث يفسر تردد هذه الصورة نفسها مرة بعد مرة في الأحلام والأساطير والفن التخيلي»[10].

وإذا كانت الدراسات الإنسانية الحديثة - كعلم الاجتماع وعلم النفس - قد كشفت عن مفهومها للتراث وأهميته للحياة الجديدة ، فإن كثيراً من المفكرين والأدباء والنقاد والدارسين العرب قد تعددت مفاهيمهم له ، وأصبح كل منهم ينظر إليه - بوصفه مفهوماً - من زاويته ووعيه بالماضي والحاضر، وآثرت الدراسة أن نتعرض لهذه المفاهيم المتعددة والمتقاربة - حتى يقف القارئ على المفهوم بكل معطياته ، فالأستاذ عبد السلام هارون يشير إلى مفهومه للتراث على أنه «التراث الفكري المتمثل في الآثار المكتوبة ، الموروثة، التي حفظها التاريخ كاملة أو مبتورة ، فوصلت إلينا بأشخاصها»[11].

وفى هذا السياق نلحظ أن الأستاذ عبدالسلام هارون - في مفهومه للتراث - قد اقتصر على الآثار المكتوبة ، المنقولة إلينا عن طريق التدوين ، وقد

أغفل مصدراً من مصادر التراث كعناصر التراث الشعبي ، الذي يتمثل في المواويل ، والسير الشعبية ، والأمثال ، والمراثي التي انتقلت عن طريق الرواة – النقل الشفهي – ويمثل هذا المصدر التراثي موروثا جماعيا – يكشف عن القوام الثقافي والقيمي ، الذي يحكم دائرة الشعب ، على الرغم مما يصيب هذه العناصر من حذف وزيادة ، كما أن «الكاتب العربي المعاصر أكثر ارتباطا بثقافته الشعبية منه بثقافة الفصيحة ، إذ إنه يعايشها بطريقة طبيعية في حياته اليومية كما يعود اهتمامه بها إلى ارتباطه بالجماهير الشعبية العريضة ، وإحساسه بمأساتها»(12).

والتراث «عند زكي نجيب محمود يأخذ الوجهة ذاتها ، التي تتمثل في إسقاط بعض الجوانب التراثية – عناصر التراث الشعبي – فيقول :

«إن التراث هو كل ما تصنعه أنت ، فالتراث كتب وفنون وغير ذلك من هذا الجسم المكتوب الموروث ، لكنك ستقرؤه لتستخرج منه ما تستطيع بوجهة النظر التي تريدها أنت ، دون أن يفرض نفسه عليك ...... لك أن تختار منه ما شئت سواء أكان شعراً أم نثراً أم نحواً ثم تتفاعل معه حتى لا يكون الحاصل أو الناتج نقلا مما أمامك ، بل حصيلة تولدت من التفاعل بينك وبينه ..... إن القيمة تتولد من التفاعل بين الذات المدركة والشيء المدرك»(13).

حرص الدكتور زكي نجيب محمود على قيمة العلاقة بين الماضي والحاضر – من خلال مفهومه للتراث – حيث يؤكد أهمية الوجود في عمق المعاصرة ، لا الوجود على هامشها ، فالذات حركة وفعل من خلال إرادتها وقدرتها على التأمل والتفسير والإضافة ، وهي فاعلة أمام فعالية التراث ؛ فالوعي بالتراث إضافة للتراث ، كما أن الفهم الصحيح له «يعد أحد العوامل الأساسية التي تكشف عن مدى حرص الأديب على معنى المعاصرة في تراثه»(14).

أما الدكتور يوسف عزالدين فقد حرص – في مفهومه للتراث – على طرفي العلاقة – التراث من جهة والمعاصرة من جهة أخرى ، حيث مزج التراث

بالحاضر ، من أجل نشوء قيم جديدة ، فالتراث عنده فاعل يؤثر ويتأثر ، وهو العامل الفعال في تطوير حياة الأمة ، بما ينطوي عليه من طاقات مؤثرة تحفظ الأمة من الضياع والاندثار ، يقول: «**إن التراث الحضاري لكل أمة هو العامل الفعال في تطوير حياة تلك الأمة ، يمدها بالقوة المعنوية والثقة بالنفس ، ويحفظها من الذوبان والضياع والاندثار**»[15].

التراث عند يوسف عز الدين قدرة هائلة ، وطاقة دافعة في اتجاه المستقبل، الماضي يمتزج بالحاضر فى علاقة جدلية ، من هذا المنعطف تستطيع الأمة صاحبة هذا التراث الحي - أن تنهض حضاريا لأن «**تراث أي أمة هو المشكل لحضارتها ، وأحد سياقاتها الأساسية**»[16].

وتؤكد سيزا قاسم العلاقة بين التراث والوريث ،حيث تشير إلى قدرة التراث على الامتزاج باللحظة الحاضرة فتقول: «إن العلاقة بين الموروث والوريث هي قضية إشكالية الثقافة العربية المعاصرة ، فالتراث كحقيقة واقعة متمثلة في النفوس، يفقد بعده التأريخى المتعاقب ويكتسب بعداً مكانياً تراكمياً، ويعيش في الحاضر كوحدة متكاملة في متناول الوريث»[17].

تستطيع الدراسة أن تؤكد - من خلال تتبعها لمفهوم التراث في ظل الدراسات الحديثة ورؤى المفكرين والدارسين - أن المسافة ليست كبيرة بين كل المفاهيم والتعريفات ، إذ تنصهر جميعها في اتجاه واحد يعلن أن التراث هو كل ما تراكم من تقاليد ، وعادات ، وخبرات ، وفنون ، وتجارب ، وعلوم في شعب من الشعوب - خلال الأزمنة المتعاقبة وهو «جزء أساسي من قوامه الاجتماعي والإنساني والسياسي والتاريخي والخلقي ، ويوثق علائقه بالأجيال الغابرة - التي عملت على تكوين هذا التراث»[18] ويتضح التراث في إنجاز المبدعين والفنانين ، «فتصبح هذه الآثار محصلا لانصهار معطيات التراث وموحيات الشخصية الفردية»[19].

كما تتكشف – من خلال المفاهيم السابقة – رغبة المفكرين والدارسين في خلق حالة من التفاعل الجدلي بين الماضي والحاضر ، أو بين التراث والواقع، فأحسوا بضرورة الرجوع إلى التراث والاستفادة منه ، بحيث يكتسب أبعاداً دلالية جديدة .و لم يكن لهذا التراث تاريخ معين حتى تستطيع أن تقول على المتروك تراثا ، أي أنه «ليست هناك حدود معينة لتاريخ أي تراث ، فكل ما خلفه مؤلف من إنتاج فكرى بعد حياته – طالت تلك الحياة أو قصرت – يعد تراثاً»[20].

التراث ليس حشداً تراكمياً لمجموعة من الخبرات والمعارف المتنوعة ، وصفحات من الكتب ، لذا لابد أن يخضع لموقف يحدد علاقتنا به من حيث القبول والرفض.

التراث بين الرفض والقبول :

الإقامة في مناخ المعاصرة لا تعني الانسلاخ عن التراث أو التنكر له ، بل تفرض على الإنسان المعاصر أن ينظر إلى إرثه نظرة جديدة تتخلص من العاطفة الحماسية وضيق الأفق، وأن يحاول اكتشاف موقعه على الخريطة الإنسانية، واكتشاف ذاته الجديدة ، فأنت «لكي تكون عصريا لابد أن تحدد موقفك من التراث ، كما أنك لا تستطيع أن تفسر نوعية موقفك من التراث إلا من خلال فهمك لمغزى هذا التراث بالنسبة لظروف الحياة الراهنة»[21].

لقد تبوأت قضية الصراع بين التراث والمعاصرة مكاناً كبيراً مع توسع الغزو الاستعماري ، الذي هيمن على أقطار الوطن العربي كافة ، وجعل صوت الحديث على القديم والجديد عاليا ، رغبة في مواجهة الغزو وإثبات الذات العربية ، فاشتعلت المعارك الفكرية بين أنصار القديم وأنصار الجديد ، و«كان الناس حين يطلقون اسم القديم يعنون به كل ما يمت بصلة إلى تراثنا ..... بينما

كانوا يعنون بالجديد كل طريف طارئ علينا مما هو منقول في معظم الأحيان عن الأوربيين»[22].

وفى ظل الصراع تبلور الموقف من التراث – في مطالع هذا القرن – حيث رأى الأدباء المحافظون ضرورة الارتداد إلى التراث والتثبت به – التراث كله – في مواجهة الغزو الاستعماري وحضارته الحديثة، ويقف في مقدمة هذا الفريق «مصطفى صادق الرافعي» الذي يعد من أبرز المدافعين عن التراث العربي الإسلامي، وكان يرى أن الأخذ بحضارة الغرب وثقافته دعوة للزراية بالتراث العربي ، وإساءة للغة القرآن[23].

أما أنصار الثقافة الغربية فقد رفضوا موقف المحافظين ، بل وصل موقف أحدهم – سلامة موسى – إلى التطرف ورفض التراث العربي رفضاً تاماً ، حتى إنه ربط الماضي بالموت حيث يقول : «عندما تخمد الحياة أو تهمد في الشعب يهفو إلى الماضي وتثير ذكرياته فيه اشتياقا كما لو كان يشتاق إلى الموت لأن في الماضي كثير من سمات الموت بل هو الموت. وهذا الماضي يشيع في نفوس أبنائه عقائد في حين أن المستقبل يطالب بالمنطق والعقل والتزام الحقائق»[24].

ثم أراد طه حسين أن يخلق مرحلة وسطى بين التيارين السابقين ، فأراد أن يوائم بين الحضارة الغربية وثقافتها وبين التراث ومضامينه ، حيث استفاد من مناهج الغرب ومدارسه فى دراسته للشعر الجاهلي وتبعه في هذا الاتجاه عباس محمود العقاد وجماعة الديوان ، الذين طرحوا تصوراً للعلاقة بين الشعر والتراث ، تنطلق من خلال الحرص على التراث ، يتمثل فى الإطار الفني للقصيدة من ناحية وعلاقة الشعر وصلته بعصره[25].

ولكن أصحاب هذا الاتجاه سرعان ما أصابتهم الردة ، وتخلوا عن موقفهم الوسطي وعادوا إلى التراث ، ينهلون منه ، ويستمدون توجهاتهم، بل تحول موقفهم إلى النقيض : رفض الحداثة والتجديد ، والأخذ بأسباب العصرية

الفنية ، حيث رفض العقاد أول ديوان لصلاح عبد الصبور (الناس في بلادي)، وأحاله إلى لجنة النثر[26].

ومع بدايات النصف الثاني من القرن العشرين بدأت العلاقة بالتراث والموقف منه يخطوان خطوة للأمام ، تعتمد في أساسها – على الإدراك لمفهوم العصرية ، حيث المعاصرة «موقف من الأشياء ومن العالم يقفه الشاعر أمام نفسه وأمام الحياة بعفوية وأصالة»[27].

لذا ترى الدراسة أن تعرض بإسهاب لموقف الأدباء والنقاد والمفكرين من التراث وتصور كل منهم لكيفية العلاقة به ، حتى تكتمل دائرة الوعي بمفهوم التراث وتتسع ، ويضع القارئ يده على إطار العلاقة الصحيحة به ، خاصة في فترة دراسة الظاهرة ، التي يتحرك في إطارها البحث[28].

لقد فرضت المعاصرة مناخاً يتسم بالجدل في ظل مسيرة التطور الإنساني، وحاولت أن تعلن عن نفسها من خلال الرؤى المتعددة ، التي تنبثق من ذوات تحلم بالوجود الحي ، «فليست المعاصرة فترة تمتد إلى زمن قصير فقط حول الوقت الذي تفكر فيه ، وإنما هي فترة تحددها وجهة الحضارة[29]، ومن خلال وجهة الحضارة تبلورت النظرة إلى التراث وكيفية التعامل معه والعلاقة به ، فهناك من رفض التراث رفضاً تاماً على أساس أنه عامل رئيس في فصل الإنسان عن مواكبة عصره ، ولا يستطيع التراث أن يمنح حياة حقيقية من أصحاب هذا الرأي د: زكي نجيب محمود الذي يؤكد أنه :

> **«لا أمل في حياة فكرية معاصرة إلا إذا بترنا التراث بترا ، وعشنا مع من يعيشون في عصرنا علما وحضارة ووجهة نظر إلى الإنسان والعالم[30].**

ومما دفع د. زكي نجيب محمود إلى هذا الرأي هو اعتقاده بأن المعاصرة نقيض للتراث ولا يمكن أن يلتقيا ، وأن حاجة العصر تفرض خلق وجود

حضاري مستقل لا يعتمد على التراث. وقد لاحظ المؤلف أن هذا الموقف يتناقض مع ما سقناه في مفهومه للتراث[31].

وهذا الموقف من التراث انطلق من غموض العلاقة بين الذات والمعاصرة ، فالمعاصرة تبدو «كلمة غامضة ، فهي ربما لا تعني بصورة معينة كل خصائص العصر بل تلك التي تميز العصر الحالي عن ماضية»[32].

وفى تصور البحث أن هذه الرؤية التي تعتمد على أحادية العلاقة رؤية تهمل جانبا فعالاً وهو الاتكاء على التراث ومعطياته ، فإذا كنا نرى ضرورة الأخذ من الحضارة الإنسانية المعاصرة ، فلابد أن نضع التراث قريبا من محورها، ننظر إليه في ضوء متطلبات المرحلة التاريخية الراهنة ، وأن نقيم معه علاقة جديدة ، لا تعتمد على إنكاره وبتره ، وهناك فرق بين قبول التراث قبولاً أعمى، يسلب الإنسان المعاصر إدراكه لواقعه المعيش ، وبين رفضه رفضا تاما لأنه سلفي وقديم ، ويستحيل الالتقاء بينه وبين المعاصرة ، أو أنه فقد فعاليته منذ قرون طويلة.

وهناك فريق يمثل مرحلة فكرية ممتدة ، يعي متطلبات العصر ، ويكشف عن موقفه تجاه التراث ، ويحدد أسس التعامل معه متجردا من العاطفة والهوى، مدركاً أبعاد العصر ، وملتزما بالموضوعية ، حتى إذا كان الحاضر «يقوم على محاسن الماضي ومساوئه ، نستفيد من هذه ونتجنب تلك»[33]. الدكتور عز الدين إسماعيل يكشف عن كيفية التعامل مع التراث فى المرحلة المبكرة من العلاقة فيقول :

«إخلاصنا للتراث لا يكون باحتذائه ، أي السير معه ،
أو في خط مواز له ، ولكن بمواجهته»[34].

فالإخلاص للتراث ليس معنا محاكاة التراث أو اقتفاء خطاه ، لأن احتذاءه والسير معه معناه الدخول فى دائرة التقليد، والتقليد ثبات، يجرد الأديب أو

المفكر من ذاته القادرة على الخلق، والابتكار، والإبداع ، والإضافة، ويصبح الأديب أو المفكر ظلا باهتا، فهو يحيل وجوده الخاص المتفرد إلى وجود الآخر.

ومواجهة التراث تحمل في ذاتها الوعي والانتخاب والاختيار، الذي يضفي على الذات المدركة ملامح القوة والقدرة.

والمواجهة في نظر الناقد الدكتور عز الدين إسماعيل ليس معناها هدم التراث أو الإساءة إليه وإنما تعنى «إعادة النظر إليه في ضوء المعرفة العصرية، لا لتجريحه أو الانتصار له كما سبق أن حدث ، ولكن لتقدير ما فيه من قيم ذاتية باقية ، روحية وإنسانية»[35].

فالتراث العصر ومعطياته، «والانتخاب والاختيار لا يتم طبقاً للوعي المهيمن على المفكر لحظة اختياره، وإلا انتهى التراث إلى السكون والجمود. لابد وأن يخضع لإعادة النظر، القائمة على الوعي العصري، المنبثق من احتياجات.

ويرى الدكتور عز الدين إسماعيل أنه لا يمكن أن يكون التراث فاعلا فى ظل العصر إلا إذا اتكأ على طرفي وقوده : الوعي به ، والوعي بدوره التاريخي، فيؤكد أن:

> **«الوعي بالتراث والوعي بالدور التاريخي هما القدمان اللتان يمشى بهما التراث ، واللتان تقودان خطواته وتوجهاته. ولا يمكن أن تتحقق المسيرة بقدم واحدة ، فالوعي بالتراث دون الوعي بالدور التاريخي من شأنه أن ينتهي بهذا التراث إلى الجمود ، حيث تغيب كل الفعاليات اللازمة لاستمرار حيويته ، والوعي بالدور التاريخي دون وعى بالتراث يمثل قطيعة إبستمولوجية ضد تاريخية الإنسان النفسية والعقلية..»**[36].

كما أن الوعي « الوعي بالتراث لا تصبح له فاعلية حقيقية إلا إذا ارتبط بوعي مماثل للواقع ، لأنه في هذه الحالة وحدها يمكن أن ينشأ جدل عميق ومثمر...»[37].

ومن خلال هذه الرؤية التي تكشف عن الموقف من التراث يشير الدكتور عز الدين إسماعيل إلى كيفية العلاقة : علاقة المثقف بتراثه – على أن يحكم هذه العلاقة : الوعي بالتراث من جهة ، والوعي بدورة التاريخي من جهة أخرى ، حيث أنهما يقودان كل الفعاليات التي تحدد عطاء المثقف أو جماعة من المثقفين في حقبة من الزمن – فيقول :

> **إن المثقف في كل عصر هو حلقة جديدة في سلسلة ممتدة وضاربة في التاريخ قبله ، تصل ما قبلها بما بعدها، ولكنه في الوقت نفسه ليس مجرد جسر يعبر فوقه التراث، بل هو أشبه بالمصفاة ، تحجب ما تحجب ، وتسمح بالمرور لما تسمح به – الأمر في ظني – يعتمد أولا وأخيرا على وعى المثقف بتراثه من جهة ، وعلى وعيه بدوره التاريخي من جهة أخرى ، إلى هذا الوعي تعود كل الفعاليات التي تحدد عطاء المثقف أو جماعة المثقفين في حقبة من الزمن»**[38].

وقد أصبح الارتباط بالتراث ضرورة ملحة ، تتطلب من الفنان أو المبدع الجديد الرج لا فكاك له منها ، إذا كان يهدف حقا إلى المشاركة في صنع ثقافة قومية متطورة[39].

ويوضح الدكتور عز الدين إسماعيل كيفية العلاقة بين الشاعر – بوصفه نموذجا للمثقف المعاصر – والتراث ، فيقول: **«الشاعر المعاصر لا يقبل التراث كله، ولا يرفضه كله وإنما تتمثل بينه وبينه علاقة من التفاعل والتجاذب ، يصفى خلالها من منظور العصر»**[40].

الشاعر لا يقبل التراث كله ، بدافع التقديس والانتماء القبلي ، أو (ليس في الإبداع أبدع مما كان) ، لأن هناك كثيراً من موروثنا لا يتناسب مع معطيات واقعنا المعاصر ، وقيمنا الجديدة ، وذوقنا الجديد ، فليس كل موروثنا مضيئا ، كما أن الشاعر لا يرفض تراثه جملة ، بدافع العصرية ، التي تطل - من هذا المنظور - على الكون من نافذة واحدة فتذهب إلى قطع الأواصر ، وتدعو إلى التمرد على كل موروث لمجرد التمرد ذاته ، ولكن لابد أن يحدث بين الشاعر المثقف والتراث تفاعل وتجاذب، فيصبح التراث فاعلا ومفعولا معه فقيمته تتولد من التفاعل بين الذات المدركة والشيء المدرك .

فالتراث قابل - بل ملزم - للاجتهاد ، والتحرر والثورة عليه ، حتى لا يظل شبحه جاثما فوق ملكاتنا الخالقة سواء عن طريق اللغة أو الفكر أو الشعور على حد تعبير د. غالي شكري[41].

والدكتور لويس عوض واحد من المفكرين الذين طرحوا موقفهم من التراث طرحاً مستنيرا واعيا ، فكشف عن العلاقة بين الذات المدركة المعاصرة والتراث ، وكيف يتم التعامل معه ، فيقول :

«يجب أن نتعامل مع التراث كما يحيا فينا ....بمعنى أنه ليس صفحات جامدة ، بداية علينا أن نعرفه ثم نفرزه ، فتبقى عناصره القابلة للحياة ، ليحيا فينا وقد اكتسب همومنا»[42].

ويؤكد لويس عوض جانب الفاعلية في التراث ، حتى تنشأ علاقة التفاعل والتجاذب والنماء ، ولا ينظر للماضي أو يتم التعامل معه على أنه صفحات جامدة في بطن الكتب الصفراء ، ففي هذه النظرة يكمن الجمود والموت .

ثم يشير لويس عوض إلى الجانب الذي يضمن للتراث حيويته ، وهو الوعي به حيث تعد المعرفة المقدمة اللازمة في العلاقة به ، حتى تفتح الطريق أمام الخطوة التالية ، وهي مرحلة الانتخاب والفرز ، اللذين يعتمدان – أساسا – على المعرفة بالتراث ، فنستطيع أن نصفي عناصره المضيئة ، القابلة للحياة، التي تتناسب مع واقعنا المعيش وتكتسب همومنا المعاصرة.

ويلتقي د عز الدين إسماعيل ود. لويس عوض في كيفية العلاقة ، التي تحدد موقف الإنسان المعاصر من التراث ، فكلاهما يؤكد الوعي بالتراث ، أو معرفة التراث واستيعابه ، ثم الوعي بالدور التاريخي له ، من خلال الربط بين عناصره القابلة للحياة وواقعنا المعاصر ، يقول د. لويس عوض:

> **«إن الإنسان لا يستطيع أن يكون معاصرا ولا حتى يكون شاعراً أو فناناً ، إلا إذا استوعب التراث استيعابا كافيا ..... ولا يخفى أن الاستيعاب شيء والقبول شيء آخر ، فمن الممكن أن يستوعب الإنسان التراث ويثور عليه .إذن علينا أن نقرأ القدامى ، وعلينا أن نستوعبهم، ولكن ليس علينا بالضرورة أن نتقبلهم»**(43) .

إن الربط بين التراث من ناحية والواقع المعيش من ناحية أخرى ضرورة يفرضها الوعي العصري ، إذ إن الإنسان لا يستطيع أن يضع قدميه على أرض المعاصرة إلا إذا استوعب تراثه استيعابا كافيا ، يمنحه القدرة على اكتشاف ذاته الجديدة ، فالشاعر أو الفنان الذي يقف على مرتفعات تراثه فنان ضال على حد تعبير صلاح عبدالصبور .

والاستيعاب في نظر لويس عوض شيء يختلف عن القبول ، إذ ليس من الضروري أن يقبل الإنسان كل شيء يستوعبه حيث إن الاستيعاب يمنح صاحبه الفرصة لإعلان الثورة الصحيحة ، التي تكسر الجمود ، وتنزع الغلاف اليابس

الذي يغطي الحقيقة. فالتراث قابل للرفض والقبول، حسبما تشير عناصره الحيوية القادرة على الاستمرار في ظل المعاصرة .

ويؤكد لويس عوض – من خلال موقفه من التراث – ارتباطنا بعمق التراث ، لا بسطحه الظاهري ، حتى نتفاعل معه ، ونمتزج به في علاقة جدلية مثمرة. فيقول:

> **«ليس هناك سبيل إلى بعث تراثنا إلا بإعادة دراسته على ضوء العلم والعقل ، لنغربله ونفصل هشيمه عن بذوره ونعطيه الحياة ، والأدب المقارن مثل فقه اللغة المقارن.... والقانون المقارن هو أحد الأدوات الهامة التي نغربل بها تراثنا ونعرف بها وشائجه مع ماجاوره وما سلفه وما خلفه من آداب ، وبهذا نضع أدبنا وفكرنا في سياق الأدب الإنساني العظيم « أما عزل التراث ، وكأننا نحنطه في تابوت ، ونتلو عليه صلوات الكهان، أو نضعه كالعليل في محجر صحي ، أو نحرص عليه في بيت من زجاج ، شأن النباتات المنقولة إلى غير مناخنا، فلن نصيب منه غير الإقليمية والمحلية ، وهما ما نحاول الآن تحطيمه لنندمج في المحيط الإنساني من جديد»**(44).

يبتعد لويس عوض – في موقفه من التراث – عن الانتماء القبلي ، فلا يقبله قبول أعمى ، ولا يرفضه رفضا مطلقا ، ويؤكد جانب الوعي به ، فلا سبيل إلى بعثه وتجديده إلا بإعادة دراسته في ضوء العلم والعقل ، لأننا نعيش في ظل ثورة شاملة تهده – في مقامها الأول – إلى بناء الإنسان والارتقاء به وفق منظور العصر ، ولذلك يتعين على الثورة الثقافية : «أن تؤسس منهجاً جديداً يتناول هذه القضية في ضوء منجزات العصر ، وأن تحاول الربط بين متغيرات النظر إلى

التراث والنظر إلى المجتمع ربطاً جدلياً عميقاً ، ومحكماً برؤية موضوعية لحركة التاريخ»[45].

أما نجيب محفوظ فيرفض هيمنة النظرة الرجعية المتخلفة ، التي تصل إلى درجة تقديس التراث ، بدعوى المحافظة عليه ، ويطرح القضية من منظور عصري ؛ من زواياه المتعددة مؤكدا أنه لابد أن تكون هناك علاقة بين التراث والواقع ، وعلى الأديب أو الكاتب أن يقوم بدور انتقائي ، يأخذ الصالح ويترك الطالح ، يقول نجيب محفوظ :

«يوجد من يقدسون التراث ويدعون إلى إحيائه ، وأن يشمل الحاضر والمستقبل . وهذا أقل ما يقال عنه ... إنه ضد الحياة التي تأتي كل يوم بجديد . ويوجد من يدعون إلى محو التراث والبدء من الصفر . وفي هذا إهدار للقيم التي لا غنى عنها في حياة أي شعب من الشعوب. وأنا أبحث عن الحق – الحقيقة التي نعتقد أن حياتنا تحتاجها للتطور – من خلال دراسة الواقع.... والعناصر التي يتكون منها الحق – غالبا – نجدها في بعض التراث وبعض الحياة المعاصرة..... والثقافة تستلزم صدق التفكير وأن نفتح النوافذ للجهات الأصلية الأربع ونأخذ أو نرفض من أي مكان .ولكن في جميع الأحوال نفكر ونهضم»[46].

يطرح نجيب محفوظ القضية في جوهرها ، فيؤكد أن التراث بريء من التقديس الذي يمارسه أصحاب الموقف المحافظ باسم المحافظة عليه ، لأنه موقف ضد الحياة التي تشرق كل يوم بجديد في ظل المتغيرات المعاصرة ، كما أن الرافضين للتراث ، الداعين إلى قطع الأواصر التي تربط المبدع المعاصر به ، إنما هو إهدار للقيم التي ينطوي عليها التراث ، التي لا غنى عنها في حياة أي شعب من الشعوب .

والدعوة التي تقول إن المبدع الطليعي المجدد هو «الذي يقطع كل آصرة تربطه بتراثه السابق وبالتقاليد المستقرة للنوع الذي يمارسه ادعاء خطر وضار، يصدر عن قدر عظيم من الرومانسية الفكرية»[47] وأن الإنسان المعاصر – بل الشاعر يجب أن يدرك أنه وريث» شرعي «لكل مشرق ونبيل في تراث الإنسانية[48] حيث إن تراثه : لم يعد تراثا عربيا إسلاميا فحسب ، وإنما عد تراثا إنسانيا من بعض الجوانب»[49].

وفي إطار الرفض والقبول للتراث يرى أدونيس أنه يجب أن نميز في التراث بين مستويين : الغور والسطح : السطح هنا يمثل الأفكار والمواقف والأشكال ، أما الغور فيمثل التطلع ، التغير ، الثورة .لذلك ليست مسألة الغور أن نتجاوزه ، بل أن ننصهر فيه ..... فالشاعر الجديد منغرس في تراثه ، أي في الغور ، لكنه في الوقت ذاته منفصل عنه ، إنه متأصل ، لكنه ممدود في جميع الآفاق[50].

ويؤكد أدونيس موقفه من التراث فيفرق بين مفهوم التراث ومفهوم الثبات والجمود ، حيث يرى أن التراث ليس نقيضا لكل تغير فيشير بقوله :

> **«ينبغي أن نفرق بين مفهوم التراث ومفهوم الثبات، بحيث لا نعتبر التراث نقيضا لكل تغير، وأن نميز أيضا بين توق العودة إليه كما ورثناه، والتوق إلى شحذ الحياة التي خلقته وتفجيرها، لكي نضيف إليه شيئا جديدا. التراث لكل شاعر هو في المعنى الأخير انتقاء بين الإمكانات والقيم التي يزخر بها، ليس أخذاً بالجملة»**[51].

التراث في وجهة أدونيس قادر على التغيير والاستمرار ، ويجب علينا في تعاملنا ألا نقبله كله كما ورثناه ، فنأخذ منه بالجملة ، ولكن ينبغي – في ظل

العلاقة الصحيحة والمفهوم الصحيح للعصرية أن يخضع للانتقاء والفرز «وليس الماضي كل ما مضى ، الماضي نقطة مضيئة في ساحة معتمة شاسعة ، فإن ترتبط كمبدع بالماضي ، هو أن تبحث عن هذه النقطة المضيئة»(52).

ويشير صلاح عبدالصبور إلى أهمية العلاقة بين التراث والواقع المعيش في ظل الوعي بالتراث، فلابد أن يحدث الامتزاج والتفاعل الجدلي ، كي نخرج بمنجز إبداعي معاصر :

«ينبغي إذن أن تتم العودة إلى تراثنا عودة متبصرة متيقظة، وأن يلتقي هذا الموروث في نفوسنا مع الحضارة المعاصرة ، ويدمجا معا ، ويتم باندماجهما مزاوجة ذوقية فنية ، يخرج من ثوبها الشعر المعاصر»(53).

ليس كل التراث مشعا ، وليس التراث كله صالحا ، ففيه يقبع الهش والنفيس ، والمعتم والمضيء ، لذا ينبغي من وجهة نظر صلاح عبد الصبور – أن يخضع التراث للفرز والغربلة والفحص ، حتى نخلص الثمين من الشوائب العالقة به :

«إن الغربال الذي سنغربل به تراثنا ينبغي أن يكون واسع الثقوب ، شديد الهز ، بحيث لا يبقى إلا اللؤلؤ الذي تمت استدارته ودام بريقه»(54).

وتنطلق دعوة عبدالصبور نحو إعادة النظر في التراث طبقاً لحاجات العصر ، حيث أشار إلى الطريقة التي ينبغي أن تتبع في غربلة التراث ، ولعل ما جعله يقف موقفه هذا من التراث ، تلك الرؤية التي اكتشفها من خلال العلاقة المعاصرة ، حيث يؤكد :

«تحمل بعض الأمم تراثها الأدبي كعبء على ظهرها يحنى استقامته ، ويثقل خطى الساقين ، ويهدد الحركة ، ويشدها للوراء إذا خطت خطوة إلى

الأمام ، بينما تحمل بعض الأمم تراثها قوة ذائبة في البدن وحرارة دافعة إلى الانطلاق إلى آفاق جديدة»[55].

فالتراث عند صلاح عبدالصبور:

«ليس تركة جامدة ، ولكنه حياة متجددة ، والماضي لا يحيا إلا في الحاضر ، وكل قصيدة لا تستطيع أن تمد عمرها إلى المستقبل لا تستحق أن تكون تراثا ، ولكل شاعر أن يتخير تراثه الخاص»[56].

من خلال موقف صلاح عبد الصبور ورؤيته الفكرية للتراث - يتبين لنا أن العلاقة بالتراث ترتكز على أسس أربعة :

أولاً: الفرز والفحص والانتخاب ، حتى نغربل الجيد من الرديء ، ونصفي الصالح من الطالح .

ثانياً : قراءة التراث قراءة جيدة ، تتفق مع متغيرات العصر وهمومه ، حتى يصبح ذا جدوى للحياة التي نريدها ، ونريد أن نصنعها ، فهو القوة التي تمنحنا صلابة وامتداداً .

ثالثاً : تجاوز التراث .

رابعاً : توسيع آفاق هذا التراث للوصول إلى التراث الإنساني .

نلحظ أن موقف صلاح عبدالصبور الفكري من التراث ، يعكس أحد جوانب تأثير الشاعر والناقد الإنجليزي ت.س إليوت على رؤيته الفكرية ، حيث يؤكد إليوت الوعي بالتراث ، وخضوعه للغربلة والفحص والانتخاب، حتى يرتبط المبدع المعاصر بالعناصر الحيوية ، الفاعلة في التراث الإنساني ، فليس كل ما ورثه الإنسان عن أجداده - في وجهة نظر إليوت - قابلا للتقديس ، ولا نقرن التراث بالثبات والجمود ، لأنه ليس نقيضا للحركة ، فهو - مهما كان جميلا - لابد أن يخضع للنقد والمواجهة- هذه الرؤية تكشفت عند عبد الصبور كما ألمحنا في موقفه - يقول إليوت:

«إننا يجب أن لا نتمسك بالموروثات كسبيل لتأكيد تفوقنا على الشعوب الأقل حظا ، إن ما نستطيع أن نفعله نحن ، نتذكر أن أي موروث دون عبقرية هو أمر لا قيمة له ، هو أن نستخدم عقولنا لاكتشاف الحياة الفضلى لنا»[57].

ثم يؤكد إليوت على أن القبول الأعمى والتسليم المطلق بالتراث يعد خطراً كبيراً ، حيث لا يمكن تسلمه تسلم التركة الموروثة ، فلابد من الوعي به أولا ، والوعي بدوره التاريخي ثانيا : فيقول :

«إذا كان الشكل الوحيد للموروث، أي أن توريث السالف للخالف يعني إتباع طرق الجيل السابق لنا مباشرة في سبيل إنجاحه بولاء أعمى أو بانقياد وجل ، فمن الحق قطعا أن ننفر الناس من الموروث ، فكثيرا ما رأينا هذه المسايل الضخاخة تضيع في الرمال ، والجدة أيا كانت خير من المكرر المعاد ، غير أن الموروث ذو دلالة وقيمة أوسع من ذلك بكثير ، إذ لا يمكن تسلمه تسلم التركة الموروثة، وإن شئت أن تحصل عليه كلفك جهدا وعناء، وهو في المقام الأول يتطلب الحس التاريخي»[58].

لقد وقع صلاح عبد الصبور تحت تأثير إليوت في موقفه من التراث وعلاقته بالواقع المعيش والثقافة المعاصرة ، و تبلورت هذه الظلال في كتابه النقدي «حتى نقهر الموت» 1966[59].

وقد أشار صلاح عبد الصبور نفسه إلى تأثره بإليوت ، حيث أكد أنه يعد أكبر مؤثر في تفكيره كناقد[60]، غير أن عبد الصبور يرفض أي اتهام له بالسرقة

أو التقليد، ويؤكد أنه لم ينسج على منوال إليوت ، ولم يقع تحت أفراس عربته المطهمة ، ويؤمن مثل إليوت أن «التراث ليس إلا حلقات ممتدة يفيد منها لاحق من سابق ، ومتعلم من معلم»[61].

حاول إليوت أن يغربل الموروث الشعري الإنجليزي بحثا عن «آبائه الروحيين» كذلك فعل صلاح عبد الصبور الأمر نفسه ، في غربلة الموروث الشعري العربي ، بحثا عن «آبائه الروحيين»، وهو أمر سبق أن قام به بشكل تطبيقي في كتابه «قراءة جديدة لشعرنا القديم»[62].

لقد قام عبدالصبور بالمحاولة التي قام بها إليوت «رغم أن صلاح عبد الصبور حاول الانطلاق من موضوع: التوسط بين الثنائية المضادة ، ثنائية المضادة، ثنائية الموروث والمعاصرة، حيث أعلن عن رفضه للموقفين المتضادين،السلفي والعدمي»[63].

أما أمل دنقل فإنه يشير - من خلال موقفه الفكري من التراث - إلى الوعي والمعرفة بالتراث كضرورة تفرضها الجدة ، لأن المبدع الذي لا يعرف القديم - من وجهة نظره -لا يستطيع أن يأتي بجديد[64].

ويوضح أمل دنقل كيفية العلاقة بالتراث من منظور العصر ، فيؤكد التفاعل والامتزاج من خلال قراءته الجديدة ، بحيث يصبح التعامل مع التراث جوهريا ، ولا يكون التراث مجرد مظهر أو لافتة يقف تحتها المبدع ، ولا يكون التعامل مع التراث مجرد إعادة بعث للتراث ، ولكن يعني تفجير طاقات ، وما ينطوي عليه من قيم ولابد للشاعر أن تكون صلته بالتراث ممتدة إلى ينابيعه الأولى ، فهي ليست صلة اعتناقية ، بحيث يأخذ الشاعر أو المبدع قضية ويسلم بها ، فهي قضية تثير الجدل أكثر مما تثير التسليم[65].

ويربط أمل دنقل بين التراث والمعاصرة ، فيرى أن كلا منهما يوضح الآخر ويرتبط به ، ولا بديل عن أحدهما ، فالمعاصرة من وجهة نظره هي :

«أن الشاعر كلما اقترب من العلاقات والنسب الحقيقية ومن النسب الجديدة التي نشأت في عصره نتيجة للاكتشافات العلمية، ونتيجة للتجربة الشعورية، ونتيجة للرؤية الفلسفية الجديدة للكون، استطعنا أن نصف الشاعر بأنه معاصر ولكن ما يحتم العودة إلى التراث هو الإنسان لكي يدرك أيضا النسب القديمة التي وصل إليها، أو التي يحلم بها، نسب جديدة حقا، عليه أن يحيط برؤية الإنسان القديم للكون»(66).

فاكتشاف الذات المعاصرة – عند أمل دنقل – يتوقف على معرفة الذات فالإنسان المعاصر كي يدرك متطلباته الجديدة، ويقف على النسب الجديدة التي طرحها واقعه الجديد، عليه أن يقف على رؤية الإنسان القديم وفكره وتفسيره للأشياء والكون.

ومن خلال تعرضنا لموقف النقاد والدارسين والأدباء من التراث على المستوى الفكري، يتضح أن التراث ليس تركة جامدة، محنطة، ولكنه تركة حية، تنطوي على كثير من الفعاليات التي تستطيع أن تمنح الإنسان المعاصر قدرة على الامتداد في الآفاق، والتراث ينطوي على الصالح والطالح، فالإخلاص للتراث لا يكون باحتذائه أو السير وراءه، وإنما بمواجهته ونقده، وإعادة النظر فيه من منظور التجاوز، بحيث نضيف إليه من أنفسنا شيئا، ويكتمل الوعي بدوره التاريخي، وهو الأمل المنشود حتى يحقق التراث فعالياته في ظل هموم الإنسان المعاصر ومتطلباته.

وقضية الاهتمام بالتراث لم تأخذ هذه الصورة – من قبل – كما أخذتها في النصف الثاني من هذا القرن، على الرغم من أن لكل جيل تراثه، حيث السابق – في كل عصر – تراث اللاحق الوريث، فلم تطف – على امتداد العصور – على السطح ولم تأخذ هذا الحجم من الصراع الفكري، الدائر بين

الرفض والقبول : إنها أصبحت مشكلة طرحت نفسها للجدل والنقاش في واقعنا العربي أما بالنسبة للأمم الأخرى فلم تبرز هذه المشكلة بهذه الصورة .

ربما تكون التيارات الثقافية الوافدة من الغرب وراء تفجرها ، حيث لم يستقبل الواقع العربي ثورات ثقافية ، واتجاهات فكرية متنوعة بصورة هائلة إلا في العصر الحديث .

والدكتور زكي نجيب محمود يرى أن السبب في هذا – يرجع إلى علاقتنا بالفلسفة اليونانية ، ونقلها آليا ، حيث لم نهضمها وتنصهر هي في تركيبة العقل العربي و لم تصبح جزءا من تكوين الإنسان العربي ، بل إنها ظلت كزرع القلوب أو الأعضاء التي يرفضها الجسم[67].

أما صلاح عبدالصبور فيرجع السبب إلى ذواتنا المعاصرة ، التي تعاني من فقر ثقافي مدقع ، فتندفع إلى التراث وتطرح مشكلة الجدل بين الماضي والحاضر :

«ولعنا بالتراث وخاصة في السنوات الأخيرة ربما كان نوعا من حرص الفقير المعدم على أن يذكر أنه كان له يوما ما أجداد أثرياء ، فإذا عيرته بفقره الحاضر انطلق يحدثك عن جد سابع أو ثامن كان ثريا مالكا متصرفا في أمور الكون .ولا أعتقد بغض النظر عن التراث – أن هناك أمة حريصة على الفخر بالماضي مثل الأمة العربية»[68].

لقد أعاد المثقف والمبدع المعاصر إلى التراث قيمته الحقيقية وأضفى عليه بعداً ما كان يتحقق إلا في إطار وعي عميق بعلاقة عميقة بينهما .

الهوامش

(1) مراد عبدالرحمن مبروك: العناصر التراثية في الرواية العربية، ص 15.

(2) عفت الشرقاوي: التراث التاريخي عند العرب، مجلة فصول، أكتوبر 1980م، ص 140.

(3) جلال الدين الخياط: التراث زمن متجدد، مجلة المورد، العدد 2، بغداد 1978م، ص 94.

(4) مجدي وهبه: معجم مصطلحات الأدب (بيروت: 1974)، ص 279.

(5) نخبة من الأساتذة: معجم العلوم الاجتماعية، تصدير ومراجعة د. إبراهيم مدكور (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب 1975)، ص 139.

(6) علي حداد: أثر التراث في الشعر العراقي الحديث، ص 16.

(7) سيجموند فرويد: الموجز في التحليل النفسي، ترجمة سامي محمود وعبدالسلام القفاش (القاهرة: دار المعارف 1970م)، ص 37.

(8) ينظر: - Jung، The Arehty pes and Thecollectce Unconscious، Lo don، 1959، p. 3.

(9) نقلاً عن: علي حداد: أثر التراث في الشعر العراقي الحديث، ص 16.

(10) إليزابيث دور: الشعر كيف نفهمه ونتذوقه، ترجمة د. محمد إبراهيم الشوشي (بيروت: منشورات مكتبة منيمنة 1961م)، ص 16.

(11) عبدالسلام هارون: التراث العربي، ص 5.

(12) سيزا قاسم: البنيات التراثية، فصول، أكتوبر 1980م، ص 194.

(13) د. زكي نجيب محمود: موقفنا من التراث، فصول، أكتوبر 1980م، ص 32-33.

(14) د. طه وادي: جماليات القصيدة المعاصرة (القاهرة: دار المعارف، د.ت)، ص 55.

(15) د. يوسف عز الدين: القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب 1987م)، ص 9.

(16) د. لويس عوض: حوار، الأنباء الكويتية، 1989/9/2م.

(17) د. سيزا قاسم: البيئات التراثية، فصول، أكتوبر 1980م، ص 192.

(18) د. حسين علي محمد: التراث العربي الإسلامي، دراسة تاريخية مقارنة، ص 16-17.

(19) السابق.

(20) عبدالسلام هارون - التراث العربي، ص 5.

(21) د. عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، ط 5 (القاهرة، المكتبة الأكاديمية 1994م)، ص 11.

(22) محمد محمد حسين: الاتجاهات الوطنية في الأدب المعاصر، ط 3 (بيروت: دار النهضة العربية 1972م).

(23) انظر: السابق، ص 221 وما بعدها.

(24) سلامة موسى: الأدب للشعب (القاهرة، دار الجيل للطباعة، د.ت)، ص 11.

(25) انظر: عباس محمود العقاد: مقدمة ديوان إبراهيم المازني (القاهرة، مطبعة كرستاتوماس 1961م)، ص 140.

(26) انظر: عبدالواحد لؤلؤة: البحث عن معنى (بغداد، دار الحرية للطباعة 1973م)، ص 137.

(27) مناف منصور: الإنسان وعالم المدنية في الشعر العربي الحديث (بيروت، دار غندور للطباعة والنشر، 1975م)، ص 33.

(28) يتخلى البحث عن المنهج التاريخي في هذا الموضع ويعتمد على المنهج الموضوعي، حتى يبرز تعدد الموقف وتشابك خطوطه ولجأ البحث إلى الإطالة في التقول ليكشف عن معالم الرؤى والتصور والموقف والعلاقة في كامل تفاصيلها.

(29) محمد أديب العامري: الأدب المعاصر والتراث، مجلة الآداب البيروتية، العدد 10، السنة 25، 1977م، ص 39.

(30) د. زكي نجيب محمود: تجديد الفكر العربي، ط 5 (بيروت، دار الشروق 1978م)، ص 13.

(31) راجع مفهوم زكي نجيب محمود للتراث، البحث، الفصل نفسه، ص 10.

(32) س.م. بورا: التجربة الخلاقة، ترجمة سلافة حجاوي (بغداد: دار الحرية للطباعة 1977م)، ص 19.

(33) جلال الخياط: التكسب بالشعر (بيروت، دار العلم للملايين، 1970م)، ص 6.

(34) د. عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر، ص 27.

(35) السابق، ص 26.

(36) د. عز الدين إسماعيل: توظيف التراث في المسرح، فصول، أكتوبر 1980م، ص 166-167.

(37) السابق، ص 173.

(38) السابق، ص 166.

(39) السابق، ص 190.

(40) د. عز الدين إسماعيل: توظيف التراث في المسرح، فصول، أكتوبر 1980م، ص 166-167.

(41) غالي شكري: شعرنا الحديث إلى أين؟ (بيروت، دار الآفاق الجديدة، 1978م)، ص 23.

(42) جريدة البناء، حوار مع لويس عوض، 1989/9/20م.

(43) جريدة البناء، حوار مع لويس عوض، 1989/9/20م.

(44) لويس عوض: على هامش الغفران (القاهرة، كتاب الهلال، العدد إبريل، 1966م)، ص 11، 12.

(45) عبدالوهاب البياتي: الشاعر العربي والتراث، فصول، يوليو 1981م، ص 20.

(46) نجيب محفوظ: حوار مع روزاليوسف، القاهرة عدد 6 نوفمبر 1978م، نقلاً عن: البياتي الشاعر المعاصر والتراث، فصول يوليو، 1981م.

(47) د. طه وادي: جماليات القصيدة المعاصرة (القاهرة، دار المعارف، د.ت)، ص 55.

(48) السابق، ص 60.

(49) د. إحسان عباس: اتجاهات الشعر العربي المعاصر، ط 2 (بيروت، دار الشروق 1992م).

(50) انظر: أدونيس، زمن الشعر (بيروت، دار العودة، د.ت)، ص 250، وما بعدها.

(51) أدونيس: مقدمة ديوان «قصائد مختارة» ليوسف الخال، (بيروت، دار مجلة شر د.ت) ص 26.

(52) أدونيس: الثابت والمتحول، ج 3، ط 1 (بيروت: دار العودة 1974م)، ص 313.

(53) صلاح عبدالصبور: حتى نقهر الموت، ص 179.

(54) السابق، ص 66.

(55) صلاح عبدالصبور: حتى نقهر الموت، ص 63.

(56) صلاح عبدالصبور: الأعمال الكاملة، (القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1993م)، ص 159.

(57) Selected T.S. Eliot penguin Books، Faber، 1995، pp. 20-21.

(58) ف. أماشين: ت.س إليوت، الشاعر الناقد، ترجمة د. إحسان عباس (بيروت، المكتبة العصرية، 1065م)، ص 46.

(59) للوقوف على هذا التأثر بوضوح راجع: ص 263=43، ص 176، وما بعدها من الكتاب المذكور.

(60) فاضل ثامر: مدارات نقدي، ص 114.

(61) نقلاً عن السابق نفسه.

(62) انظر: فاضل ثامر: مدارات نقدية، ص 146.

(63) السابق نفسه.

(64) انظر: حسن طلب، أمل دنقل، حياته ومأساته، مجلة «الدوحة»، العدد 91 يوليو 1983م.

(65) انظر: حوارمع الشاعر، «مجلة اليمامة»، السعودية، العدد 625م، محرم سنة 1401هـ، ص 54-57.

(66) أمل دنقل: ندوة العدد، فصول، يوليو 1981م، ص 199.

(67) زكي نجيب محمود: «ندوة العدد»، فصول، أكتوبر1980م، ص 39.

(68) السابق، ص 49.

* * *



دراسة في أسلوب طه حسين

صالح بن محمد المطيري(*)

توطئـــة:

لا جرم أن الدكتور طه حسين قد اختط لنفسه أسلوبا قد تلقاه القراء بالقبول منذ أمد طويل، فتأثل في نفوسهم، واستحوذ على إعجابهم ، حتى أصبح هذا الأسلوب شائعا بينهم يتأثره كثير من الأدباء والكاتبين، وحسبك إشادة به رأيٌ سائر لأحد الكتاب يقول بأن طه حسين قد اتخذ اسلوبا فريدا في مقالاته لا يلبث القارئ الذي عنده أثارة من التذوق أن يميزه ويتبين كاتبه ولو كان المقال غفلا من الاسم[1]، والعجيب أن الرجل قد سار في أسلوبه سيرا مشرقا متألقا لم تشوش على إشراقه غيوم الترجمة وذيولها ، رغم أنه كان يعول في كثير من طرحه ودرسه النقدي بخاصة على أراء مترجمة عن أبحاث نفر من المستشرقين من معاصريه. ولكن هذه الإشادة بقلم طه حسين لا تعني مطلقا «تصنيما» للرجل وأسلوبه، ولا تعني أن يظل هذا الأسلوب المعجب للكثيرين بنحوة عن صولة الدرس والنقد والتمحيص.

وأقصد هنا إلى محاولة لدراسة طرف من الظواهر السائدة في أسلوبه،

(*) باحث سعودي.

كان قد أشار إليها وإلى تلبس أسلوبه بها عدد من الكتاب، ومنها ظاهرة التكرار وظواهر أخرى مشابهة له، حيث سأقدم توصيفا موضوعيا قدر الإمكان لتلك الظواهر الأسلوبية لديه، محاولا تلمس الأغراض البلاغية أو الدواعي الخطابية التي جعلت تلك الظواهر تشيع في أسلوبه، مع تركيز النظر على ظاهرة التكرار بأنواعه المختلفة.

وتستند هذه الدراسة في توصيف تلك الظاهرة على شيء من مناهج اللسانيات المعاصرة، خاصة في مجال لسانيات النص (Text linguistics) وما يعرف بمنهج تحليل الخطاب (Discourse analysis)، لذا فإن تناول الباحث اللساني لهذه الناحية (التكرار) سواء في أسلوب طه حسين أم في الأسلوب الكتابي العربي عامة لا يعني مطلقا التشنيع على هذه الناحية النصية أو وسمها ظاهرةً سلبية أو عيباً كتابيا مخلا، كلا، إن التكرار من وجهة نظر اللسانيات الوصفية يعد جانبا من استراتيجيات الخطاب فحسب، أعني وسيلة نصية من الوسائل الكثيرة التي يعول عليها الكاتب أو يعتقد هو أنها تفيد في إيصال رسالته إلى المتلقي وتشد من أزرها[2]، إذن، فالباحث هنا لا يحمل موقفا مسبقا أو امتعاضا داخليا ضد التكرار، بل إنه يركن إلى القول بأن التكرار بجميع أنواعه -خاصة المعنوي منه أو ما يعرف بالترادفي أو عطف المتناسب - هو ركن في «ديناميكية» النص في الخطاب العربي قديمه وحديثه، وأنه من سمات الكتابة العربية بعامة، منذ تطورها في العصر العباسي الأول، إلا أنه في أدب وأسلوب طه حسين يعتبر أبرز وأوضح من غيره من الكتاب من معاصريه، فكثيرا ما يعول الرجل عليه وتصطبغ نصوصه به، ولكنه تكرار ليس خلوا من المرامي البلاغية أو الفوائد البيانية على مستوى المتلقي، مما سوف نعرج عليها أدناه، فمن هنا فإن كنا نحاول النظر إلى هذه الوسيلة (التكرار) لدى طه حسين على محمل الحياد والتجريد قدر المستطاع، إلا أن سياق البحث يقتضي علينا مناقشة نقطة مهمة، ألا وهي كيف كان انطباع بعض الكتاب العرب ممن ينتمون إلى حوزة

النقد حيال هذه الظاهرة في أسلوب طه حسين، وكيف نظروا إليها واعتبروها ما بين مؤيد ومعارض ومستحسن ومستقبح، وهذا يعني أن الطرح «الوصفي» في هذا البحث سوف يستأنس بطائفة من الملاحظات «المعيارية» لبعض ممن اختبروا أسلوب طه حسين من الكتاب والنقاد.

حدود المادة قيد الدرس:

والمعروف أن طه حسين قد ترك تراثا غزيرا قد لا يتيسر على الباحث في مبحث محدود كهذا الإلمام بأطرافه وفحص جميع مظانه، وإلا خرجت هذه المادة المرقومة عن الحيز الذي رسم لها، لاسيما وأنها تعتمد منهجا «نوعيا» في الطرح والمناقشة، وتضرب صفحا عن المناهج اللغوية الإحصائية التي تعنى بحصر الظاهرة المطلوبة و«جردها» إحصائياً في النصوص المدروسة.

لذا فقد آثرت أن تكون شواهد هذه المادة عن أسلوب طه حسين مركزة على بعض من كتبه القصصية[3]، ولتكن بخاصة من كتابي (على هامش السيرة) - الجزء الثالث - منه على نحو خاص، ومجموعته القصصية (المعذبون في الأرض)، فأما الكتاب الأول، (على هامش السيرة) فهو قصص متفاوتة في الطول، بنيت مادتها على لفيف من الأخبار المقتبسة والروايات من كتب السيرة، فكأن المؤلف - رحمه الله - استوحى فحوى هذا الخبر أو تلك القصة من كتب السيرة النبوية (ابن هشام بخاصة)، ثم عمد إلى «نفش» هذا الخبر كما ينفش القطان قطعة مكتنزة فيجعل منها وسادة عريضة، وهكذا أصبح هذا الخبر لدى طه حسين قصةً تاريخيةً فنيةً مسهبة، للحدث الرئيس فيها سياق قبلي وأحداث مصاحبة أي سياق حاضن، وسياق بعدي أي عواقب وآثار، مع مراعاة التعبير الفني الراقي في سرد تفصيلات الخبر، وفي رسم خلجات البطل، وفي سبر أغوار الشخصيات، فضلا عن التصوير البياني المتأني للأحوال والملابسات التي صاحبت الحدث الرئيس، مع استخدام مؤثرات فنية أخرى لايتسع المقام لشرحها، وهكذا هي صنعة القصاص التاريخي الذي يحسن

الاستفادة من مادة التاريخ (أو خامة التاريخ)، فيعيد سبكها وتحويلها فيصبها من جديد في قالب أدبي فني رائق، ينبض بحرارة الحياة ودفقها، فيحقق المتعة الفنية المتوخاة.

وأما الثاني فهو كتاب (المعذبون في الأرض)، وهو في الأصل جمهرة من المقالات الاجتماعية نشرها الكاتب أواخر الأربعينات، وتشبه أن تكون مجموعة قصصية، لأن النمط السردي غالب على أجوائها، لولا ما يوجد في آخرها من مقالات تاريخية، لكنه نحا في بعضها منحى قصصيا ملحوظا، وأما الموضوع الرئيس في هذا الكتاب فهو كما يوحي عنوانه تصوير مؤلم وقاس ومؤثر لحياة البؤس والشدة، تلك الحياة التي كان يرزح تحت نيرها فئامٌ لا حصر لهم من الشعب المصري، وإذا كان للمصريين القدماء كتاب يعرف بكتاب «الموتى» كما يروي المؤرخون، فإنه يمكن لنا أن نقول أن عمل طه حسين هذا هو إذن كتاب (المعذبون)، أولئك التعساء الذين يتجرعون العذاب غصصا من بؤس تلك الحياة التي يعيشون قبل أن يشرعوا في كتاب «الموتى»، فكتاب طه حسين ذلك يصور أشد التصوير كيف اصطلحت مصائب الفقر والمرض والجهل على أولئك النفر من البائسين الذين صور حياتهم طه حسين في قصصه تلك ، مثل (قاسم، صالح، صفا، أم تمام... إلخ).

الفن القصصي مرآة الأسلوب:

لكن لماذا نلتمس خصائص طه حسين الأسلوبية في قصصه فقط، مع أن جما غزيرا من تراثه الذي نشر كما نعرف ليس ذا طابع قصصي، وإنما يغلب عليه نمط الدراسة الأدبية والنقد والتاريخ، حيال هذا التساؤل نقول إن اللون القصصي هو الأحرى في العادة أن نلتمس فيه الأسلوب الذاتي الإنشائي الخالص للكاتب، أكثر مما عليه الحال في تلك الكتب التي تنزع في ظاهرها نحو الأساليب الموضوعية، سواء النقدية أم التاريخية أم الاجتماعية ، حيث يتخفف الكاتب فيها على نحو واضح من بعض خصائصه اللازمة، نظرا لطبيعة المجال

وسياق الحال الذي يقتضي منه سمة المباشرة والعلمية والموضوعية. ولا ريب أن الأسلوب القصصي ينحو فيه الكاتب نحو التعبير الأدبي الفني، ويخلق له أجواء بيانية محلقة، ويرسم له صورا بلاغية مشرقة وخيالا فنيا وأجواء قصصية مشوقة، ويحتم على الكاتب أن يترفق ويسترسل بل ويستغرق في التعبير ، ويفصّل في الوصف والتصوير، كما يتيح هذا اللون فسحة أكبر للكاتب لكي يقول ما يريد، أو يصور ما يشاء، أو يوغل في سبر العواطف والمواقف والانفعالات على نحو مؤثر عميق، فكل هذه التيارات الفنية التي تعتمل في خضم القَصص تجعل الخصائص الأسلوبية للكاتب تطفو على سطح النص شيئا فشيئا، وهذا يسهل من ملاحظتها على الباحث الذي يلاحق الأساليب، وكل هذه المقاصد الفنية الأسلوبية كما ترى ليس من المتيسر في أحيان كثيرة أن يتسع لها صدر المجالات الموضوعية في كتب الدرس والنقد الكثيرة التي خلفها الكاتب الراحل.

من ملامح الأسلوب السائدة في قَصص طه حسين:

ولهذا الكتاب الأخير، أعني (المعذبون في الأرض) ، ورديفه (على هامش السيرة) ميزة فائقة على جميع كتب الراحل التي أثرت المكتبة العربية في حقول شتى، وأنا «زعيم» لمن نظر في هذين الكتابين بخاصة أن يجد فيهما معرضا جامعا لخصائص طه حسن الأسلوبية ولوازمه النثرية، وطريقته في عرض الفكرة وطرحها وإشباع القول في كافة تفصيلاتها، وكذا في إجالة الحديث وتقليب الكلام على وجوهه المختلفة.

الخصائص الكلية:

فأنت واجد في ذينك الكتابين خصائص طه حسين الكلية في الأسلوب (Macro stylistics) ومنها الاستطراد، وهو الخروج عن مسار الحديث أو الخروج عن الموضوع، نحو خروجه عن مسار قصة صفاء في (المعذبون) مثلا وحديثه مباشرة إلى القاري حديثا يعلل فيه لماذا أغفل هو بعض أحداث القصة،

ونفس الحال حدث في قصة قاسم في ص 22-23، وكذلك نجد أنه مثلا في هامش السيرة افتتح قصة (نزيل حمص) بكلام مطول عن رجلين لا علاقة لهما بالبطل إلا بسماعهما عن جنازته، ثم ينتهي بهما الحديث عن خبر تشييع جنازة بطل القصة (وهو وحشي قاتل حمزة)، ومن خبر الجنازة هذه تبدأ قصة وحشي الحقيقية، فيكون ما قبلها من باب الاستطراد أو التمهيد المترفق المتباطىء حتى يصل القارىء إلى القصة في منتصف الشوط. وعلى هذا الرسم الذي يتأخر فيه الولوج إلى لب القصة حتى لات مصطبر كما يقال افتتحت أيضا قصة (ذو الجناحين)، لكن ألا نعتبر هذه المقدمات المتريثة جزءا من السياق القبلي للقصة، ذلك الذي أشرنا آنفا أن لابد للقصاص الفنان أن يبتدعه؟ نقول كلا على الأرجح، فلا تبدو هذه من المقدمات التمهيدية للحدث، ذلك أن الحدث الرئيس في القصة لا يتأثر بشيء لو حذفت هذه المقدمات الاستطرادية، وقد أشار طه حسين في غير موضع أنه عندما يكون بصدد كتابة القصة فإنه ينطلق على سجيته، ويشرع في إملاء تفصيلاتها لا يلوي على شيء، فلا يأبه ولا يساءل نفسه قط إن كان أسلوبه في صياغة القصة يتوافق مع قواعد مقررة لهذا الفن أم يخالفها[4]، فهو يكتب إذن على هدي من خياله، فتارة يكون وثيق الصلة بالحدث وتارة يبعد الشقة عنه.

ومن خصائصه الكلية أيضا الترديد (ويمكن أن يسمى أيضا التدوير الذي يفهم منه الآن إعادة الإنتاج أو إعادة التصنيع)، وأعني به تكرار الفكرة نفسها في جمل أو في فقرات تالية، كما ترى ذلك جليا في ص 151 في (المعذبون)، حيث تكررت الفكرة نفسها - وهي حرمان الفقير من نعيم الحياة الكريمة - مع تنويع لفظي منمّق في ثلاث جمل طويلة مصدرة كل منها بعبارة: «ثم يكون الحرمان، لا أقول من ..»، لكن لعل أوسع مثال للترديد ما نرى في قصة (طريد اليأس) من هامش السيرة، حيث نجد المعنى الواحد يتردد وتتعاوره عدة فقرات متتالية افتتحت أولاها بقوله «ولم يسمروا تلك الليلة بهذه الأحاديث

التي تعودوا أن يسمروا بها إذا فرغوا من أعمالهم وانصرفوا إلى راحتهم ولقي بعضهم بعضا...» ص 163 ثم على مدى صفحتين يثنى الكاتب بفقرات خمس مصدرة كلها بمثل هذا الكلام «كلا ! و لم يسمروا تلك الليلة بما كانوا يسمرون به من ذكر الفاتنات المفتونات اللاتي...» وهي فقرات تفصل وتوسع وتُشبع – إلى حد التخمة – الفكرة نفسها التي افتتحت بها أول فقرة.

كما يفشو في أسلوب العميد ذكر الحال الواحدة ثم التعقيب بنقيضها، وهو نوع من المقابلة، كقوله « فى دار ليست بالمسرفة فى السعة، وليست بالمسرفة فى الضيق» المعذبون :ص 125، وقوله « لم يسمع أهل المدينة عنه شيئا، و لم يسمع هو عنهم شيئا» ،المعذبون ص 115 ، ومثله «ولا ترفع صوتا بإعوال، ولا تخفض صوتا بنحيب» ص 97، ومثل قوله في المعذبون أيضا «من أسرة ليست عظمية الحظ من الثراء، ولكنها بعيدة كل البعد عن الإعدام» ، ص 74.

الخصائص التفصيلية:

وكذلك نجد هنا الخصائص الأسلوبية التفصيلية لطه حسين (Micro stylistics) فمن تلك الخصائص نجد استخدام أدوات الإشارة على نحو مخصوص، فالمعروف عن أسماء الإشارة في معظم اللغات أن غرضها الأساس هو حسي إشاري مكاني، بيد أنه يمكن تطويع هذه الأدوات الإشارية ورفعها عن حيز الحسية والمكان لتؤدي أغراضا بلاغية معنوية، فمن ذلك قول الكاتب في هامش السيرة: «وإذا نفس الشيخ تمتزج **بهذه** الأشجار الخضر، **وهذا** الجدول الصافي، **وهذا** النسيم الفاتر، **وهذا** الضوء الشاحب، **وهذه** الطير البائسة اليائسة» ص 128، فالكاتب يصف جلوس الشيخ إلى روضة خضراء روية، والغرض من التعبير بالإشارة مع كل عنصر من عناصر الصورة هنا هو تقريب بل نقل هذا المشهد الحي إلى المتلقي، وجعله يتلمس أو يتحسس هذه الصورة بخياله ووجدانه كأنه ألقي في روعه أنه جالس الآن إلى هذه الروضة شأنه شأن هذا الشيخ الذي يتحدث عنه الكاتب.

ومثل هذا الاستعمال نجده في مواضع من «المعذبون» ، نحو قول المؤلف في قصة «رفيق» في حديثه عن الرجل الذي تزوج على زوجته الأولى، وجعل يؤذيها بتودده الفاضح الفج إلى زوجه الجديدة، على مشهد من ابنيه وبنته، «فالقبل تختلس في هذه الزاوية أو تلك في غير احتياط أول الأمر، ثم هي لا تختلس ولا يستخفى بها، وإنما يتهاداها الزوجان أمام **هذه** الكاعب البائسة، وبمنظر من **هذين** الغلامين الشقيين، وغير بعيد من **هذه** الأم التعسة المحزونة، ثم تتجاوز القحة حدودها ويتعمد الزوجان المفتونان ايذاء **هذه** المرأة الكئيب..» ص 113، فاستخدام أسماء الإشارة مع هذه الذوات البائسة في هذا المشهد يزيد من وصل أسبابها بالواقع على نحو مؤثر، ويفتح كوى واسعة للضوء تجعل القارئ يطّلع على المشهد عن كثب، وكأنه يرقب بأم عينيه مشهدا دراميا حزينا على خشبة المسرح أو حتى على أرض الواقع.

التكـرار:

وأما التكرار في أسلوب الكاتب الراحل اعتمادا على ذينك الكتابين فهو باب واسع هنا، ويمكن لنا أن نظفر بعدة أنواع منه تفشو في ذلك الأسلوب، وهذه الأنواع هي : التكرار اللفظي، و الجذري، والمعنوي، وأخيرا التكرار المعكوس.

فأما التكرار اللفظي ، فيقصد به تكرار اللفظ في الجملة أو في الفقرة على نحو ملحوظ، ، وقد يكون الجزء المكرر لفظا مفردا وقد يكون عبارة ، ومن أمثلة التكرار اللفظي لدى طه حسين قوله في «المعذبون»: «وإذا كلاهما **مشغول بصاحبه حين** يلقاه، **ومشغول بصاحبه حين** ينأى عنه، **ومشغول بصاحبه حين** يقبل الليل، **ومشغول بصاحبه حين** يسفر النهار»[5]، حيث تكررت عبارة «مشغول بصاحبه حين..» أربع مرات هنا، ونحو قوله في هامش السيرة» وإنهم لمصدر البلاء **كل** البلاء، والشر **كل** الشر، والمحنة **كل** المحنة» ص 65، حيث تكررت «كل» ثلاثَ مراتٍ، وتكرر غيرها مرتين في الجملة، وكذلك مثل قوله

في ذات الكتاب: «وسمع منها حديثا فأحس له ألوانا مختلفة من العواطف: أحس الغيظ والحنق، وأحس الثورة والغضب، وأحس الرحمة والإشفاق، وأحس البر والحنان» ص 192، فأنت ترى أن (أحس) هنا تكررت في الجملة خمس مرات، حتى أصبح الكلام هنا يدور في دوامة من «الحسحسة» إن صح التعبير، وربما كان في وسع الكاتب أن يكتفي بحرف العطف فقط مع كل عنصر في العبارات، بدلاً من تكرار الفعل (أحس) في كل عبارة، بيد أن الكلام سيفقد عند ذلك توازنه الكامل والمتناسق بين العبارات، وهذا نوع من العناية الهندسية ببناء الجملة التي كان يوليها طه حسين وضريبه أحمد حسن الزيات اهتماما بالغا، وإن كان الزيات أعظم احتفالا بهذه الناحية من زميله، وعلى صعيد صوتي سيفقد الكلام أيضا وقعه الموسيقي الذي يؤديه في كل عبارة صوتا الحاء والسين المشددة (وهما من الأصوات المهموسة بالمناسبة)، فضلا عما يحدث من زوال عنصر التوكيد أو تضاؤله فيما لو حذف الفعل من كل عبارة، فتكرار الفعل له قوة توكيدية بينة في العبارة. وهذه النواحي الهندسية والموسيقية والتوكيدية روعيت أيضا في بناء الجملة في أمثلة التكرار اللفظي الأولى أعلاه. ولعلي أورد هنا فقرة من (المعذبون في الأرض) تضم عددا من التكرارات اللفظية الجديرة بالتأمل، وتلقي ضوءا أقوى على هذه الناحية:

> وقد تجاوز المسجد في طريقه إلى النهر، وأقبل أمامه من الشرق ضوء الفجر ضئيلا **يمتد** طولا **وينبسط عرضا**، وأقبل وراءه من المسجد صوت المؤذن **يمتد طولاوينبسط عرضا**، وامتلأ الجو من حوله ضياء يوقظ الأشياء، **وغناء يوقظ** الأحياء ويدعو الناس إلى الصلاة، ولكن قاسما لم ير ضياءً ولم يسمع غناءً، قد أظلمت عيناه وسدت أذناه، **ومضى** أمامه كأنه السهم **الكليل الفاتر** تدفعه **قوة كليلة فاترة**، وجعل **يمضي** أمامه **ويمضي** مترفقا، حتى **أحس** أنه يخطو في فراغ، ثم **أحس** بردا يأخذه من جميع أقطاره، ثم **لم يحس** شيئا، و**لم يحسه** شيء، وإنما **مضى** إلى الغيب كما **تمضي** في كل لحظة أشياء كثيرة إلى الغيب. ص 63.

فأنت ترى ما تكرر من عبارات ومفردات في الفقرة ، فأما العبارات

فمنها قوله «يمتد طولا وينبسط عرضا» ، وأما المفردات فنرى منها مثلا الفعل مضى أو يمضي، فقد ذكر هذا الفعل في النص على قصره خمس مرات، وكذلك نجد في هذا النص أيضا عودا إلى ما أشرنا إليه من «الحسحسة» وذلك في قوله» حتى أحس أنه يخطو في فراغ، ثم أحس بردا يأخذه من جميع أقطاره، ثم لم يحس شيئا، و لم يحسه شيء»، فنلحظ أن الفعل (أحس، يحس) تكرر أربع مرات رغم شوط الجملة المحدود، فضلا عما نرى من تقليب الأمر الواحد ظهرا لبطن كما في قوله «ثم لم يحس شيئا، و لم يحسه شيء»، وقد يعجب المرء من هذا التكرار اللفظي خاصة إذا علم أن طه حسين قد عاب على شاعره الأثير أبي الطيب المتنبي في أبيات سائرة جنوحه إلى التكرار اللفظي و التكرار الجذري في البيت الواحد، نحول قول المتنبي:

غثاثة عيشي أن تغث كرامتي وليس بغث أن تغث المآكل

أو قوله:

أبقى زريـق للثغــور محمـدا أبقى نفيـس للنفيـس نفيسا

فنجد أن طه حسين يعلق على مثل هذا بقوله: «فانظر إلى هذه النفنفة، أو إلى هذه الفسفسة، أو إلى هذه النسنسة التي تأتي من تكرار النفيس ثلاث مرات في شطر واحد»[6]، ولكنا نعلم يقينا أن ما كل ما يعاب في الشعر يعاب أيضا في النثر، سيما وأن البيت الشعري هو وحدة نظمية قصيرة الشوط، مقارنة بالجملة من الكلام أو الفقرة من المنثور، التي قد يطول شوطها فتتيح للكاتب أن يكرر من الكلم والعبارات ما يرى أنه أفضل وأوقع تأثيرا على صعيد التلقي.

وأما التكرار الجذري، فمشابه للتكرار اللفظي بوجه من الوجوه، إلا أنه ليس في تكرار الألفاظ نفسها ، وإنما في تكرار الجذر الذي اشتقت من اللفظة، بمعنى أن الجذر الأصلي للكلمة مشترك بين مفردتين فأكثر في الجملة، ومن أمثلة ذلك قول الكاتب في (المعذبون): «بؤس البائسين، وعذاب المعذبين»

و«الترف المترف» و «البؤس البائس» ص 86 وقوله عن كتاب عمر إلى عمرو بن العاص: «وانظر إلى ما في هذا الكتاب القصير الرائع من **عنف عنيف** ملؤه **الرحمة الرحيمة**» ص 161، ونحو قوله «**فإذا اشتدت الشدة، وأزمت الأزمة**، وألم الوباء فالتصدق واجب يفرضه العدل» ص 163 وكذلك قوله «وإنما استقبلت هذه **الأحداث** التي **تحدث**، و**النوائب** التي **تنوب** وهذا البؤس الذي يأخذ كثرة المصريين..» 175، وكذلك نحو قوله في هامش السيرة:» ولكن له مع ربه ومع الناس مذاهب لاتذهبونها ، وسيرة لا تسيرونها» ص 81، ففي كل ذلك كما ترى يتكرر جذر الكلمة أعني الأصل الذي اشتقت منه، وفي هذا الباب أيضا يمكن إدراج صيغة المفعول المطلق الذي يفشو استعماله في نصوص العميد أيضاً (والمفعول المطلق غرضه الأساس توكيد الفعل كما يقول النحاة)، لكن ما الداعي يا ترى إلى مثل ذلك التكرار الجذري الموضح أعلاه، سيما وأنه لا يزيد في معنى الكلمة شيئا خاصة في نحو قوله «عنف عنيف» و«رحمة رحيمة»؟ لعله يمكن تفسير غرض الكاتب هنا – علاوة على زيادة التوكيد – بالرغبة في إحداث تعاقب موسيقي أو تناغمي بين الكلم في الجملة، حيث يتعاقب إقحام الجذر نفسه في قالب تناغمي مختلف ولو من غير ما ضرورة دلالية، وهذا التناغم المأمول تضطلع به البنية الصواتية[7] لكل مفردة. هذا من جهة، ومن جهة أخرى نجد أن الكاتب المنشيء كثيرا ما يتطلع لملء حيز الازدواج بين العبارات، أي لتحقيق التوازن التركيبي المطلوب بين العبارات المتعاطفة، أي المربوطة بحروف العطف ، فيحدث مثل هذا[8].

التكرار المعنوي:

وأما التكرار المعنوي – وخير مثال له العبارات أو الجمل المترادفة معنويا أو المتناسبة في الأقل – فأمر شائع في الأسلوب الإنشائي العربي، وبخاصة ذي الطبيعة الذاتية الأدبية، ولك أن تعتبره سمة قديمة حديثة من سماته الأصيلة التي «كرستها» أقلام المنشئين والكتاب المترسلين عبر الأحقاب والقرون، ولعله

أوسع أبواب الإطناب في البلاغة العربية استعمالا، خاصة فيما يعرف بين المختصين بالأساليب وطرائق الخطاب بالازدواج (أو التوازي)، ويقصدون به تلك العبارات المتوازنة أو المتساوية في التركيب التي تضمها الجملة في بنيانها، ولو نظرنا إلى الوراء، إلى الأسلوب الكتابي العربي في طفولته خلال العصر الإسلامي والعصر الأموي لوجدنا الأمر مختلفا جدا، حيث كان الأسلوب العربي بمعزل عن هذا اللون من الإسهاب والتطويل وتفصيل الكلام على وجوهه، فكان الأسلوب ينحو للإيجاز في غالب الحال، ويقتصد في إشباع الفكرة تفصيلا وتوكيدا، فلا غلو في التقرير ولا تنميق في الكلام، لكن لما نزع العرب إلى الترف والزخرف -كما يقول الزيات - في صدر دولة بني العباس، وازداد اختلاطهم بالفرس، واتسعت آفاق الحضارة بينهم «أخذوا يتأنقون ويطيلون في الأسلوب، وازداد ذلك بتراخي الزمن حتى خرجوا عن أساليب القدماء وعاقبوا الجمل على المعنى الواحد، ورأوا ذلك التكرار أبلغ للمعنى وأوقع في النفس، وانتقدوا مذهب الإيجاز»[9]، ويرى ناقد آخر أن هذا النحو من التطويل قد نشأ أولا في أسلوب عبدالحميد، ثم زاد في أسلوب ابن المقفع، ثم فاض في أسلوب الجاحظ، ثم طغى في أساليب من خلفوهم «من ضعفة الكتاب وعبدة الصنعة»، وهذا أبو هلال العسكري يروي رأيا لأصحاب الإطناب في الكتابة و الكلام يقول:

> «المنطق إنما هو بيان، والبيان لا يكون إلا بالإشباع والشفاء، والشفاء لا يقع إلا بالإقناع، وافضل الكلام أبينه، وابينه أشده إحاطة بالمعاني، ولا يحاط بالمعاني إحاطة تامة إلا بالاستقصاء. والإيجاز للخواص، والإطناب مشترك فيه الخاصة والعامة، والغبي والفطن، والريض والمرتاض»[10].

ويذهب أصحاب الإطناب أيضا إلى أن غرضه الأساس هو «التوكيد، وتثبيت المعنى في النفس، وزيادة التصوير، حتى يتقرر في الذهن، ويحيط به الشعور»[11]، وقد بحث البلاغيون أغراض الإطناب الكثيرة وأشبعوها قولا ودرسا وتمثيلا، غير أن الناظر في أمثلتهم التي يدرسون يلحظ شيئا ما، فهذه

الأمثلة هي في الغالب إما أن تكون آيات قرآنية محفوظة أو أبياتاً شعرية سائرة، ويندر أن يكون بينها شيء من النثر، – اللهم قلة من الأحاديث والآثار – على وفرة إنتاج كتاب العربية وأدبائها وعلمائها من المنثور، فتجد هؤلاء البلاغيين يتناقلون الأمثلة القرآنية عينها والشواهد الشعرية نفسها لاحق عن سابق ويتوارثونها كابرا عن كابر[12]، ولا يكلفون أنفسهم – حتى المحدثين منهم – عناء إيراد أمثلة أخرى من آثار المصنفين ونثر الكتاب والأدباء والمؤرخين وأساليبهم ولغتهم، والمعروف أن النثر هو الشطر الأضخم من تراث العربية، وهو الأقرب إلى طبيعة اللغة وواقع استعمالها، كما أن الشعر لا يصلح دائما ليكون حكما في الاستعمالات اللغوية، لأنه ضرب من القول تحكمه ضرورات الوزن والقافية واعتبارات خاصة لايمكن تعليلها بناء على أقيسة الكلام المنثور، ولا يصح تعميمها على كافة أشكال الخطاب، بل إن هؤلاء النفر من الباحثين البلاغيين لا يفكرون في البحث حتى عن أمثلة قرآنية جديدة أو شواهد شعرية أخرى غير التي تدارسوها وحفظوها في كتب البلاغة القديمة. لذا أرى أن المشهد التأليفي البلاغي في عصرنا الحاضر يحتاج إلى كتب مدرسية تشرح فنون البلاغة في ضوء نتاج كتاب العربية وتراثها النثري الغزير، ولا يعني هذا مطلقا إلغاء أو تهميش الشواهد البلاغية المحفوظة، وإنما نقصد رفدها على نحو كاف بشواهد حقيقية من لغة الكتاب والمصنفين وأساليبهم وطرائق التعبير عندهم على اختلاف عصورهم، بما فيها عصرنا الحديث.

الإطنـــاب:

والولع بالإطناب في الأسلوب قديم عند طائفة الكتاب، لكن لعل أرسخ الكتاب قدما وأشدهم تعلقا بهذا الإطناب، والإطناب المعنوي – كما أشير أعلاه – أبو عثمان الجاحظ من القدماء، فهو الذي «بعج» لهم هذا الضرب من الكلام ومد لهم في جادته، فأنت إذا أنعمت النظر في أسلوبه وتأملت كل عبارتين معطوفتين بالواو لوجدت بينهما سببا قويا من تناسب المعنى، بل من تطابقه في

أحيان كثيرة، وانظر إن شئت إلى مقدمة كتابه في البخلاء لتجدها مضروبة كلها على هذا الرسم، وكل ذلك رغبة منه في إحداث التوكيد المعنوي اللازم لكلامه، وكذلك حرصا منه على هندسة العبارات أو هندسة الفواصل على سنن تركيبي متناغم، وقد تأثر طريقته في الكتابة هذه أدباء العرب والمنشئون منهم على مر القرون، حتى عصرنا هذا، وكان في جملتهم طبعا طه حسين وبعض عصرييه كالزيات وأحمد أمين – وإن كان أحمد أمين أقلهم عناية به على نحو ملحوظ –، فطه حسين يتكيء في الأعم الأغلب على هذا النوع من الإطناب في بسط الفكرة أو تقرير المعنى، ويمضي دائما في تصريف الكلام على وجوه متشابهة، وعبارات متآلفة معنى ومبنى، انظر مثلا إلى قوله في هامش السيرة: «وما له لا يكتئب ولا ييتئس، وما له لا يحزن ولا يندم، وما له لا يفزع ولا يجزع وقد سفكت يده المسحية دما بريئا ولما ينتصف النهار» ص 165، فكلها كما ترى عبارات يأخذ بعضها برقاب بعض في وحدة المعنى، كالإخوة لأب واحد، ومثل ذلك أيضا قوله في (المعذبون): «ولكنه لا يعرف العجزَ ولا اليأسَ ولا الإخفاق، وإنما هو ملحٌ دؤوب» ص 134، فالعجز واليأس والإخفاق كلها من بابة واحدة، ومنها أيضا «كئيبا كاسف البال، محزونا بادي الحزن»، وكذلك في هامش السيرة: «فلا يزيد ذلك كلمة الله إلا انتشارا، ولا يزيد ذلك دين الله إلا ظهورا» ص 86، وقوله «وما أكثر ما بحثنا وغلونا في البحث، وما أكثر ما استقصينا وغلونا في الاستقصاء» 48، وكذلك نحو قوله في المعذبون» وفي الحوادث التي تحدث، والخطوب التي تلم، والنوائب التي تنوب» ص 125 ومثله «فما اجتماع الفقر إلى الفقر، وما اقتران البؤس بالبؤس، وما التباس الإعدام بالإعدام!» ص 147، ومثله» وتكون الثروة فيه وسيلة إلى إعانة المنكوب، وإغاثة الملهوف، وإنقاذ المحروم» ص 179، وكل ذلك كما رأيت هو من العبارات المترادفة معنويا، وأرى أن من يروم تتبع أمثلة هذا الإطناب في تراث طه حسين حاله كمن يعد حبيبات الرمل في الدهناء، أو يحسب قطرات الماء، ولا ريب أن توكيد المعنى أو توكيد الفكرة وزيادة تقريرها هو مقصود

لذاته هنا، مع تحقيق التوازن الموسيقي المطلوب بين العبارات ، وثمة تعليل آخر يرفد هذه الظاهرة أيضا، فإنه ربما نظرا لعمق ملكة الدرس والتحليل الذي تميز بها الكاتب العميد، وبعد نظره في سبر الشخصيات ورسم ملامحها المعبرة في تراثه القصصي، جعل هذا من ديدنه إذن أن يصرّف المعنى الواحد على الجمل والعبارات، وأن «يعيد إنتاج» المعنى في مواضع متوالية أو متقاربة، حتى أصبح بينه وبين هذا الإطناب عروة وثقى لا انفصام لها، فإن تعجب إذن فاعجب لهذه الثروة اللفظية الهائلة التي كان يكتنزها العميد رحمه الله في واعيته.

من نماذج التكرار الأخرى:

وكذلك يشيع في أسلوب العميد على نحو ملحوظ تقليب الصورة على وجوهها الممكنة، أو استقصاء جميع حالات الأمر الممكنة: نحو قوله (لم يلتفت إلى أحد، و لم يلتفت إليه أحد، لم يسمع عنهم شيئا، ولم يسمعوا عنه شيئا)، وقوله عن شيء من حلي النساء القرويات « يسمع له صليل حين يقمن، ويقعدن، ويسعين صليل يعجب الآذان» ص 127، فأنت ترى أن العميد قد استوعب هنا كافة أشكال الحركة التي تؤدي إلى صلصلة الحلي عند النساء، وكأنه سجل حركاتهن وسكناتهن، وكذلك مثل قوله عن أم تمام في «المعذبون»: «لا تكلم أحدا، ولا يكاد يكلمها أحد»، وكذلك « لم يحاول أحد أن يعينها، و لم تحاول هي أن تستعين بأحد» ص 98، فكل أوجه الحال الموصوفة مستوعبة في كل جملة، وكذلك قوله عن الأفندي الشاب الذي يزور قريته بعد أن ظفر بوظيفة في الحكومة: «يمتلئ الفتى بنفسه تيها وإعجابا حين يرى تهافت الناس عليه وسعيهم اليه ، يحييه بعضهم من قريب ، ويحييه بعضهم من بعيد، ويعجب به أولئك وهؤلاء، ويرى فيه أولئك وهؤلاء شيئا من الكبرياء، فينكره بعض الناس بقلوبهم، وينكره بعض الناس بقلوبهم» ص 136، فأنت ترى أن الكاتب بسط القول في تحية الناس لهذا الأفندي الحديث عهد بوظيفة وفصّل بين القريب منه في الشارع والبعيد عنه، وبيّن موقف كل من الفئتين تجاهه، مع أن موقف كلا

الفئتين واحد هو الامتعاض وعدم التقبل لهذه الخيلاء الأفندية، كما أنهم في واقع الحال فئة واحدة لا فئتين هم الناس في الشارع أو المارة فحسب. ومن تقليب الأمر على وجوهه أو استنفاد كافة أوجه الصورة الممكنة قول الكاتب في هامش السيرة: « ولكن الفتاة لبثت قائمة واجمة **كأنها لا تسمع، أو كأنها لا تفهم، أو كأنها لا تصدق** ما كان يساق إليها من حديث» ص 208.

وأما التكرار المعكوس، فيعني ذكر الحال الواحدة أو ذكر القضية الواحدة – بلغة المناطقة – ثم عكس طرفيها، فمن ذلك قوله في هامش السيرة» وكان حديثه هذا مني على ميعاد، أو كنت أنا من حديثه على ميعاد» ص 142، فترى أن العبارة الثانية هي عكس الأولى في الاسناد، وقوله أيضا في نفس الكتاب» ولكنه لم يستطع قط أن يمنح الحياة ابتسامة نقية من الشوائب، كما لم يستطع أن يتلقى من الحياة ابتسامة بريئة من العبوس» السيرة 195 وكذا قوله «وأكبر الظن أن الصمت المتصل من حوله، قد دعاه إلى نفسه، أو دعا نفسه إليه، فثاب الشيخ إلى نفسه، أو ثابت نفس الشيخ إليه» ص 128. ونحو هذا قوله: «من خمر كأنها النار ، أو نار كأنها الخمر»، ص 100 ونجد أيضا في المعذبون «أظنك قد رأيت الخطر الذي يسعى إلينا مسرعا أو نسعى إليه مسرعين» ص 155، وكذا» خبز جاف تبعدان به الجوع عن نفسيهما أو تبعدان به نفسيهما عن الجوع» ص 52. والغرض من هذا التكرار المعكوس في نظري هو ليس الرغبة في توكيد المعنى في روع القاريء فحسب، بل في زيادة هذا التوكيد أيضا، أي المبالغة في التوكيد، كما أن هناك ما قد يكون سببا آخر ربما من ناحية التركيب، ألا وهو الرغبة في تحقيق الثقل التركيبي اللازم (syntactic weight)، بمعنى أن يكون للجملة ثقل تركيبي بزيادة عدد مكوناتها ولو عن طريق عكس الإسناد أو تقليب الحال ظهرا لبطن لتجعل القاريء يتلبث في قرائتها، فيترسّخ من ثم المعنى بصورة أعمق من حالتها الأولى.

ومن أمثلة مراعاة الثقل التركيبي عند طه حسين قوله: فاستمعت للنبأ

غير حافل به، ولا آبه له، ولا ملق إليه بالاً»[14]، فهذه العبارات المترادفة معنويا والمتناظرة هندسيا قد جاء أثقلها وزناً في آخر الجملة، أي عبارة «ولا ملق إليه بالا»[15].

نظرة في آثار الدارسين:

ومادامت هذه المقالة قد ركزت على نماذج التكرار في أسلوب طه حسين ، اعتمادا على شيء من تراثه القصصي، فإني أجد لزاما هنا الإشارة إلى أمر هام، وهو أن هذه الناحية ، أعني التكرار، قد عني بدراستها نفر من الباحثين في مجال اللسانيات ولسانيات النص على نحو خاص، ولعل أبرزهم باحثة أمريكية أصبحت علما في هذا الباب[16]، درست الأسلوب العربي في سَمْته الحجاجي خاصة، في نصوص لكتاب عرب من منتصف القرن الميلادي المنصرم، وذهبت فيه إلى أن التكرار بنوعيه اللفظي والمعنوي (وأحيانا الجذري) وما يندرج تحته من توازن وازدواج واقتران ترادفي وإعادة صياغة هو ظاهرة سائدة في الأسلوب الكتابي العربي ، وربطت الباحثة هذه الحال بتقاليد الخطابة الشفوية العريقة عند العرب القدماء، حيث يتم تقرير المعنى في نفس السامع ليس بالاستناد على تعليل منطقي واضح، فيه مقدمات ثم نتائج، وإنما بواسطة عرض الكاتب للفكرة المطلوب إيصالهاأولا ثم معاورتها بالألفاظ المسهبة والجمل المطولة ومعاقبة الكلام عليها ذات اليمين وذات الشمال، مكررا عرضها طوال الوقت لكي يسلم بها المتلقي في النهاية هكذا من دونما تعليل أو ترتيب منطقي يتم على أساسه هذا الإقناع والحجاج. والأمر الذي قد يثير قلق البعض ، أن هذه الخاصية لها جذور ضاربة في بيئة المجتمعات التي يشيع فيها الاستبداد كما ترى الباحثة، حيث تلقى الأفكار هكذا على الناس ويتم ترسيخها في أذهانهم على نحو مؤثر بالتكرار والتعاقب والإطناب، وما يرافق ذلك من ثروة لفظية وتزويق بلاغي، وأن تلك الثقافات وصلت إلى قناعة تواضع عليها سادة القول فيها ترى أن التزويق البلاغي أو الوشي والتأنق الأسلوبي كفيل بتمرير الفكرة

إلى المتلقي، من دونما حاجة إلى تعليل أو ترتيب أو منطق أو خلافه، وهذه الحال الموصوفة هي في نظري تهمة لا تخلو من تسرع في حق الأسلوب العربي، حيث تنفي عنه الباحثة جملة وتفصيلا أي سمة للتدرج المنطقي في الإقناع، فلا ترتيب لمقدمات أولية في الكلام ولا حقائق مبدئية لكي تبنى عليها نتيجة النص أو يؤسس عليها المعنى العام الذي يريد الكاتب إيصاله للمتلقي، ولا شيء من هذا أو ذاك،، وهذه الصبغة «الديماغوغية» التي أزرت علينا الباحثة بها وإن انطبقت على بعض من كلام الساسة ومحركي الجماهير وخطباء المنابر وأصحاب الأقلام من فئة المطبلين إلا أنها لا يمكن بحال من الأحول أن تكون سمة عامة للأسلوب العربي، والحجاجي منه بخاصة، لأن أساليب الحجاج وطرائق الطرح ومناهج بيان الفكرة ومقدماتها أو التعليل لها والتدرج في طرحها، كل ذلك شأن يختلف من كاتب لآخر، ويتباين فيه الناس على نحو نسبي كبير، ويصعب ضبطه بناء على مقتطفات معدودة تعتبر نطفا يسيرة قياسا إلى بحر النثر العربي المستفيض، ولو اقتبست الباحثة شيئا من نثر كاتب أديب عالم كأحمد أمين مثلا، لرأت كيف يبنى الحجاج على مقدمات ومسلمات، فهو ليس ممن يكتفي بعرض الفكرة ومن ثم يقتصر على ترديدها وإعادة صياغتها أو تغيير لبوسها في الفقر التالية فحسب، ولعل للمزاج الفلسفي الذي اتسم به هذا الكاتب العالم دورا في هذا الاتجاه[17].

ومهما يكن من أمر، فقد حللت هذه الباحثة - فوق ما ذكر - الدواعي البلاغية لظاهرة التكرار وأرجعتها إلى أمور عدة، منها توكيد الخطاب، وكذلك مراعاة التناغم الصوتي بين الكلم في الجملة. وكنا قد رأينا أعلاه أن التكرار المعنوي بخاصة هو سمة قديمة حديثة من سمات الأسلوب العربي، فيما يعرف بالازدواج أو التوازن. ويلاحظ على هذه الدراسة اللسانية لأسلوب التكرار عند كتاب العربية إشكال آخر، حيث ركزت الباحثة كما قلنا على الأسلوب

الحجاجي ، غير أن أفق الكتابة الحجاجية عندها قد ضاق و«انحصر» فلم تجد إلا كتابا لساطع الحصري، المنظر القومي والتربوي العربي المعروف[18]، مع كتاب آخر – أو بالأحرى كتيب – هو فلسفة الثورة المنسوب لجمال عبدالناصر – والكتيب الأخير يعتقد البعض ان محمد حسنين هيكل هو كاتبه الحقيقي، وهؤلاء المؤلفون المذكورون ، وأن اعتبر بعضهم من أهل الفكر أو من رجال السياسة والصحافة في وقتهم، إلا أنه قد يجادل البعض– ومعهم حق في ذلك – إذا ما عد هؤلاء من جملة كتاب النثر العربي المشار إليهم بالبنان، أعني أولئك الكتاب الذين يصلح أن نلتمس في نثرهم خصائص عامة نستطيع أن «نسحبها» من عدة نماذج ونستخرج منها نتائج أو أحكاما مطردة، وفي الحقبة التي درستها الباحثة كان هناك جمهرة عريضة من الكتاب العرب، من مفكرين، ونقاد، وروائيين، ومؤرخين، في غير ما قطر عربي غير هؤلاء المذكورين.

كما ركز بعض الباحثين عدسة الدرس على أسلوب طه حسين على نحو خاص، ومنهم الباحث اللغوي البدراوي زهران في كتابه «أسلوب طه حسين في ضوء الدرس اللغوي الحديث»، وكانت هذه الدراسة مركزة على كتاب الأيام فقط، تحدث المؤلف فيها عن الجانب الصوتي (الموسيقي) في أسلوب الرجل، وطريقة نقله للتأثير الصوتي للمفردة إلى القاري نفسه، كما نظر الباحث في التراكيب الشائعة عند طه حسين، ولاحظ تأثر طائفة كبيرة منها بأسلوب النظم القرآني، كما فحص الباحث مسألة إيثار الكاتب لتركيب المبني للمجهول في مواطن كثيرة[19]، غير أن شواهد هذه الدراسة عن أسلوب طه حسين على قصرها (111 صفحة) قد تطول جدا أحيانا، لأن الباحث أدرج في موضعين من دراسته فصلين كاملين من كتاب الأيام! وفيما عدا ذلك فإن الباحث بوصفه ممن نظر في الأساليب الأدبية واللغوية وفحصها جيدا فإنا نجده يشيد بطه حسين، يقول:

«إن الذهن يميل دائما إلى جمع الكلمات وإلى اكتشاف عرى جديدة تجمع بينها، والكلمات تتشبث دائما بعائلة لغوية بواسطة دال المعنى أو دال

النسبة التي تميزها، أو بواسطة الأصوات التي تتركب منها، وهنا مكمن براعة طه حسين الذي يجعل القارىء لأسلوبه يعيش مع تيار أصالة وقوة شخصية وملكة روح تراوح [تزاوج؟] بين التراكيب ومقتضى الحال، أو الداعي الذي يحمل على اختيار لفظ يربط التركيب بالغرض الذي يريد التعبير عنه، فيتم التوازن بين الصحة الداخلية والصحة الخارجية للأسلوب معا»[20].

كما حظي بعضٌ من كتب طه حسين القصصية بعناية بعض الباحثين من النقاد، فقد درس د. إبراهيم عوض كتبا للعميد كـ (دعاء الكروان) و(المعذبون في الأرض)، ففي هذا الكتاب الأخير درس الباحث جملة من المآخذ من ناحية الفن القصصي على هذه المجموعة، وقدم عددا من التبريرات حول عدم مراعاة قواعد الفن القصصي لدى طه حسين، كما بحث الناقد أيضا أثر القرآن البارز في أسلوب طه حسين الكتابي، حيث يرى الباحث «بروز الطابع القرآني بروزا قويا غلابا» في أسلوب العميد، ثم راح يخرج طائفةً كثيرةً من استعمالات طه حسين الأسلوبية على نظائرها من الاستعمالات في آيات القرآن الكريم، كما فحص الباحث ظاهرة التكرار عند طه حسين، واعتبر أن من مظاهر الموسيقى لدى الدكتور طه كثرة التكرار الذي يتخذ صورا مختلفة، غير أنه يرى أن هذه الناحية لا تخلو من جاذبية آسرة في أسلوبه، بل إنها ربما شدت الكثيرين الذين يتطلعون إلى المتعة الفنية، ويقول هذا الناقد مشيرا إلى كلام الرافعي عن طه حسين واتهامه بالولع بالتكرار غير المنضبط:

ولا شك أن تكرار طه حسين فى كتاباته لا يصل عادةً إلى حد الثرثرة المضحكة التى تطالعنا هنا، إذ إن ما يتسم به أسلوبه المتأني المنبسط من موسيقى وفخامة وأصالة ووضوح وسلاسة ودفء وتهكم وثقافة واسعة متنوعة الألوان يغطي فى كثير من الأحيان على هذه الثرثرة المتحذلقة، أو قل: يحولها إلى ثرثرة فنية لذيذة[21].

في منظور بعض النقاد:

ومن الطبيعي لكاتب غزير الإنتاج ولأديب أشعل جملة من المعارك الأدبية كطه حسين أن تختلف رؤية الناس حيال أسلوبه، فمنهم المؤيد المستحسن، ومنهم غير ذلك، ومن ذا الذي يطيق أن يحمل الناس فيأطرهم على رأي واحد؟ خاصة في جانب التذوق الفني الأدبي لأعمال الكتاب والأدباء والفنانين، ذلك أن التذوق الفني وحصول المتعة الفنية هي مسائل تقديرية شخصية يصعب ترسيم حدودها بشكل ثابت عند كل الناس، وللناس فيما يقرأون مذاهب كما نعلم، فكان الرافعي مثلا – وهو يعد من خصوم طه حسين و كانت الردود بينهم سجالا على ساحة الصحافة آنذاك – قد أبدى تهكمه من أسلوب طه حسين، وكان مما تحفظ الرافعي عليه وأثار تهكمه مقالٌ لطه حسين في جريدة السياسة يومذاك بعنوان قصة المعلمين، يقول طه في صدره: «نعم قصة المعلمين، فللمعلمين قصة، وللمعلمين قضية. وكنا نحب ألا تكون للمعلمين قصة، وألا تكون للمعلمين قضية، لأننا نربأ بمقام المعلمين عن أن تكون لهم قصة أو قضية، ولكنْ أراد الله، ولا رادَّ لما أراد الله، أن يتورط المعلمون فى قصة، وأن يتورط المعلمون فى قضية. ليست قضيتهم أمام المحاكم، وإن كانت أوشكت فى يوم من الأيام أن تصل إلى المحاكم، وليست قصتهم مُفْزِعة مُهْلِعة، وإن كانت أوشكت فى يوم من الأيام أن تكون مفزعة مهلعة»، فيقول الرافعي عن هذا مقال المعلمين هذا: «فهذه عشرة أسطر صغيرة دارَ المعلمون فيها عدد أيام الحسوم، وحُكيَت القصة ست مرات، وكان للقضية فيها ست جلسات، غير ما هنالك من «مُفْزِعة» و«مُهْلِعة» قد أفزعت وأهلعت مرتين، وغير ما بقي مما هو ظاهر بنفسه. ولا ريب أن الأستاذ إما أن يكون قد نحا بهذا نحوا لا نعرفه وقصد إلى وجه لم نتبينه، فهو يدلنا عليه لنُجْرِيَه فيما أجريناه من أساليب البلاغة ونؤرخ له فى الذوق الجديد، وإما أن يكون عند ظننا به فى اعتبار هذه الكلمات رُقًى وطلاسمَ للتسخير بقوتها ورُوحانيتها. فإذا قرأ المعلمون هذه

المقالة عشر مرات انحلّت المشكلة وجاءهم الرزق وهم نائمون»[22]، ولا شك أن أسلوب طه حسين في جل تراثه االغزير لا يمكن أن يقاس على مسطرة مقال قديم ينشر في جريدة تعتبر من صحافة الشعب آنذاك، فلا يمكن للقاريء المنصف أن يتعامى عن ذلك الفيض الغزير فيحكم على مثل هذه القمة الأسلوبية مجتزئاً بهذه الفقرة مما تحفظ عليه بها الخصوم.

وظلت نظرة الرافعي عن أسلوب طه حسين هي هي لم تتغير طوال فترة السجال الأدبي الذي شجر بينهما سنين عديدة، وظل الرافعي يرى فيه (أي أسلوب طه حسين) تكراراً وركاكة ومضغاً للكلام، ويقول عنه:

> كان أول من استعمل الركاكة في أسلوب التكرار كأنه يمضغ الكلام مضغاً، فنزل به إلى أحط منازله، وابتلى العربية منه بالمكروه الذي لا صبر فيه، والمرض الذي لا علاج منه، فصار ذلك طبعاً بالإدمان عليه، فلا يأتي بالجملة الواحدة إلا انتزع منها الانتزاعات المختلفة، ودار بها أو دارت به تعسفاً وضعفاً، وإخلالاً بشروط الفصاحة وقوانين العربية. والآفة الكبرى أنه كان يحسب ذلك إبداعاً منه في الأسلوب وإحكاماً في السبك وطريقة بين المنطق والبلاغة»[23].

وأما الناقد اللبناني مارون عبود، وهو من أعلام تلك المفازة كما يقال – وكان نقادة لاذعا لأساليب الكتاب في عصره – فقد «اختبر» بنفسه بعض كتب العميد وتحدث عنها في مصنفه النقدي المعروف «في المختبر»[24]، وكان في جملة تلك الكتب التي دخلت «مختبر» عبود هذه المجموعة الصغرى «المعذبون في الأرض»، وجاءت النتائج الخاصة بالكتاب الأخير تدور في جملتها على المحمل الإيجابي، بيد أن هذا الناقد الذي يحلو له كثيرا النظر في دقائق النصوص لاحظ على طه حسين أنه كاتب يحب أن يدغدغ قارئه ويداعبه ويثرثر معه، غير أنه يستدرك قائلا: «ولكنه – أي طه حسين – يسود مثلا سبع صفحات ليخبرنا بها عما يريد أن يحدثنا به عن المعتزلة [إحدى القصص] وأم تمام. فطه وقارئه في نضال مستمر وجهد جهيد، فلا يترك ذاك القارئ حتى

يعود اليه» ومارون عبود يشير هنا إلى حديث طه حسين المباشر مع القارئ في تقديمه لموضوع القصة الذي يطول ، والذي يعود طه إلى استئنافه في ثنايا القصة بين الفينة والأخرى. غير أن عبود لا يملك إلا أن يشيد ببراعة العنصر الشعري لدى طه حسين الذي هو جوهر القصة، ولعله يقصد هنا الخيال الفني المترفق في وصف الملابسات وسرد الأحداث، ويعرج هذا الناقد على لغة الكاتب كشأنه دائما مع منقوديه فيقول «وهنالك تعابير طريفة يوفق اليها الدكتور فتغطي عيبا لا يستطيع التخلص منه، كقوله مثلا: وكان دنو امرأته من الشيخوخة أو دنو الشيخوخة من امرأته» ، فنلاحظ هنا أن مارون عبود قد تحفظ من ذلك ، أو قل استثقل مثل ذلك الأسلوب التكراري في نصوص طه حسين، والذي سبق أن ذكرت له أمثلة أخرى أعلاه.

وفي هذا السياق، يذكر جهاد فاضل في كلام حشده ضد طه حسين رأيا آخر عن أسلوب طه وهو للدكتور محمد الهادي الطرابلسي يقول فيه هذا الناقد الأخير:

> «إن أدب طه حسين تغلب عليه صفتان لا يُتصور أنهما تغيبان عن قارئه مهما كان مستواه ودرجة اطلاعه، هما التكرار من ناحية، وكثرة اللغط وقلة المعنى من ناحية أخرى. وهما صفتان مترابطتان متلازمتان تلازم السبب والنتيجة. كما هما صفتان تعدان مبدئياً من عيوب الكتابة وفضول القول. وهاتان الصفتان تغلبان على جميع كتاباته وتمثلان من [أهم] اختياراته إذ لم يخفِ هو نفسه اتجاهه في الكتابة هذا الاتجاه، فكأنه التزم ما لا يلزم وبقي وفياً لالتزامه في جميع أنواع الكتابة عنده»(25).

فترى أن الدكتور الطرابلسي يشير إلى ظاهرة التكرار وقد عرفنا هذه الظاهرة، وأما إشارته إلى كثرة اللغط في أسلوب طه حسين فلعله يعني ما أسلفنا عنه الحديث تحت مسمى الترديد أو التدوير(أي تكرار الفكرة نفسها مع تغيير لبوسها في جمل أو فقرات متتالية)، وعندي أن اعتبار التكرار مطلقا من فضول القول ومن عيوب الكتابة هو حكم فيه غير قليل من التسرع وقرب النظر، ذلك

أن التكرار إذا أحسن استغلاله ووظف على نحو سائغ مقبول فسيكون وسيلة بلاغية فعالة على صعيد التلقي شأنه شأن المحسنات البلاغية الأخرى، وما لنا نذهب بعيدا؟ وقد استعمل التكرار والإطناب بصورة أعم في نص العربية الأول، القرآن الكريم، وأدى جملة من الوظائف البلاغية أو النكت البيانية – على اصطلاح المفسرين – قد لا تتيسر بدونه[26]. ويذكر البلاغيون أغراضا كثيرة للتكرار باستقراء الشواهد القرآنية، ومن هذه الأغراض: تأكيد الإنذار، تعدد المتعلق، زيادة التنبيه، وتذكر ما قد بعد بسبب طول الكلام، زيادة التوجع والتحسر، التعظيم والتهويل، قصد الاستيعاب، توكيد الاستبعاد، توكيد العفو، وغيرها[27]، وهذه الأغراض البلاغية التي ترى تندرج كلها في نظري تحت مظلة التوكيد، أي توكيد المعنى في روع المتلقي، ويرى الناقد حمد السويلم – بعد أن غربل أقوال البلاغيين في هذا الباب – أن التكرار «ظاهرة فنية توفر للنص أبعادا جمالية إذا ما روعي حسن استعماله، ودقة ربطه بالموضوع من جهة، وبحالة الأديب النفسية من جهة أخرى، ثم باستعداد المتلقي من جهة ثالثة»[28].

غير أن أسلوب الدكتور طه حسين من جهة أخرى، قد حظي – والحق يقال – بتأييد جمهرة من المعجبين بين الكتاب أنفسهم، وها نحن نجد منهم ناقدا مثل الدكتور جلال الخياط في كلام كنت قد ألمعت إليه ابتداءً عن أسلوب طه حسين يقول فيه:

> كانت للرجل طريقة في الأداء انفرد بها، أي أنه صاحب أسلوب، لم يكن مقلدا فيه، ولا يستطيع أحد أن يحاكيه دون أن ينقلب عمله إلى نوع من العبث، وقد حاول كثيرون، دون جدوى. أليس عملا رائعا أن يكون للرجل أسلوبه المتميز – إذن – وأن يكون – تقريبا – الكاتب العربي المحدث الوحيد الذي مزج موهبته وعقليته وتجربته وثقافته وطموحه ليخرج من ذلك كله بأسلوب نعرفه من أي فقرة كتبها ندسها بين فقر كثيرة – لكتاب آخرين – وإذا بها تشير إليه، وتدل عليه، هل نستطيع ـ مثلا ـ أن نفعل الشيء ذاته مع العقاد؟![29].

غير أن ثمة فريق آخر من النقاد قد تذبذبوا بين هذا الرأي وذاك، فكأنهم يرون قدرا من الوجاهة في هذه النظرة الأخيرة، وشيئا من الاعتبار أيضا في تلك النظرة الأخرى نحو أسلوب طه حسين، وكان من أولئك فيما أزعم الأستاذ سيد قطب، وكان من كبار النقاد في دوائر الأدب في مصر في الأربعينيات، فقد تناول سيد قطب بعضا من كتب طه حسين القصصية بخاصة، مثل على هامش السيرة، وشجرة البؤس، وأحلام شهرازاد، وذلك في بضع مقالات جمعها كتابه النقدي(كتب وشخصيات)، وسيد قطب هناك يقدر ابتداءا ما في أسلوب الرجل من براعة وتفنن في التصوير، ونحن نعلم أن التصوير الفني الحق يستدعي الإطالة والإطناب غالبا، وهذا من طبيعة الأشياء، يقول سيد قطب:

> نستطيع أن نطلق على مذهب طه حسين اسم «مذهب الاستعراض التصويري»، فالدكتور في خير حالاته يرسم لوحات متتابعة أدواته فيها الكلمات والجمل: لوحات للمناظر، وللحوادث وللمعاني، وللخطرات النفسية، والالتفاتات الذهنية على السواء، وتلك ميزته الكبرى كصاحب شخصية أدبية وصاحب مذهب فني كذلك»[30].

فترى مدى إعجاب الأستاذ سيد قطب هنا بشمول التصوير وعمقه لدى طه حسين، غير أنه ما عتّم أن أشار إلى أن هذه الصور «تخطر في وناء وتدب في رفق» فيقول «نعم قد تبطؤ الحركة في بعض الأحيان إلى حد الجمود، فيدركك نوع من الاستبطاء تهم أن تغمز فيه الكاتب ليسرع في خطواته بعض الشيء، ولكن ذلك قليل على كل حال»[31]، ومن هنا لم يجد سيد قطب بدا من إعادة النظر فيما أسمى به أسلوب طه حسين أول الأمر، فرجع أدراجه ليقول حقا إنه الاستعراض التصويري، ولكن ماذا؟ البطيء اللمسات! وفي هذا إشارة ضمنية من الناقد إلى «ترهل» الأسلوب لدى طه حسين واستطالته على نحو قد يثير السأم.

ولعلنا نعرج على رأي لأستاذ وناقد آخر معاصر لطه حسين، وهو الأستاذ أحمد الشايب، صاحب «الأسلوب»، فقد تحدث في غير موضع من

كتابه ذاك عن أسلوب معاصره ذلك الكاتب العميد، وهو يقارن بين أسلوب طه حسين وأسلوب بعض عصرييه من الكتاب كأحمد أمين ومصطفى عبدالرازق وهيكل، ونجده أيضا يقرن أسلوب طه حسين من حيث البناء والتركيب بأسلوب الجاحظ، من القدماء، يقول الشايب:

«وطه حسين متأثر بالجاحظ في أسلوبه، لا يهجم عليك برأيه فيلقيه إلقاء الآمر، وإنما يلقاك صديقا لطيفا، ثم يأخذ بيدك، أو بعقلك وشعورك، ويدور معك مستقصيا المقدمات محللا ناقدا، يشركك معه في البحث حتى يسلمك الرأي ناضجا ويلزمك به في حيطة واحتياط، ثم يتركك ويقف غير بعيد متحديا لك أو ضاحكا منك، وذلك في عبارات رقيقة عذبه، أو قوية جزلة، فيها ترديد الجاحظ وتقسيمه؛ فإذا قص أو وصف أخذ عليك أقطار الحوادث والأشياء، ودخل إلى أعماق الشعور وجوانب النفس، مدققا، مستقصيا، يخشى أن يفوته شيء، ولا يخشى الملال في شيء، دقيق الشعور صافي النفس، جاد يسير مع خصمه حتى إذا آنس منه الغضب أو التدلي (كذا) تركه وانصرف»[32].

وأحمد الشايب يشير في كلامه هذا على نحو واضح إلى الحرص الشديد لدى طه حسين على استيعاب كافة تفصيلات الصورة، واستنفاد كافة جوانب الفكرة التي بصددها، وهذا يتطلب غالبا تقليبها على أوجه متعددة، والإلحاح عليها وإشباع القول فيها، كمن يخشى أن يفوته شيء مما يمكن أن يقال أو يذكر في وصفها، فمن الطبيعي إذن أن يكون هذا الحرص النفسي على إشباع الفكرة وتخصيبها هو باب الإطناب الأوسع.

ولكن هل لنا أن نتطلع في خضم هذه الآراء إلى رأي ناقد مؤرخ جليل **كشوقي ضيف؟** فالمعروف أن هذا الناقد الضليع قد توقف مليا عند أسلوب أستاذه طه حسين في كتابه – أي كتاب ضيف «الأدب العربي المعاصر في مصر»، وقدم لنا هناك نظرة فاحصة عنه[33]، فنجده يقول عن أسلوب طه حسين في كتابه «الأيام»:

ومن أهم ما يميز طه حسين في الأيام وغير الأيام أسلوبه المتموج الزاخر بالنغم، فلا تستمع إلى كلام له حتى تعرفه بطوابعه المعينة في عباراته الملفوفة التي يأخذ بعضها برقاب بعض في جرس موسيقي بديع».

كما يقول ضيف:

فقد أصبح هذا الأسلوب جزءاً من نفسه وعقله، فهو لايملي ولا يحاضر إلا به، وكثيرا ما تجد فيه الألفاظ المكررة، وهو يعمد إلى ذلك عمدا، حتى يستتم ما يريد من إيقاعات وأنغام ينفذ بها إلى وجدان سامعه وقارئه».

فشوقي ضيف كما يبدو يشيد بالناحية الإيقاعية والموسيقية التي يتوفر عليها أسلوب العميد، غير أن هذه الميزة قد حملت في طياتها قدرا غير قليل من التكرار والإطناب، الذي يرى ضيف أنه مقصود قصدا لكي يحقق تلك الناحية الإيقاعية، ويخلص شوقي ضيف إلى أنه هكذا هي الحال عند طه حسين وعند أستاذه من قبل في الإطناب أبو عثمان الجاحظ؛ «فالكلام لا يؤدى بأوجز عبارة وإنما يبسط بسطا ليحمل أداءً موسيقياً يضاف إلى أداء الأفكار والمعاني»، ويعلل شوقي ضيف هذا الولع الزائد بالأداء الموسيقي للكلام «بأن الناس في القديم لم يكونوا مثلنا الآن يقرأون الأدب بعيونهم، بل كانوا يقرأونه بأصواتهم وآذانهم، فكان الشعر ينشد إنشادا، وكان النثر يتلى في الصحف تلاوة، لذلك حافظوا على موسيقى الكلام محافظة دقيقة»[34]. والخلاصة التي يستشفها القاريء لمناقشة ضيف لأسلوب «أستاذه» هو أن التكرار لدى طه حسين ليس مطلقا بلا غرض، وإنما محكوم بأغراض بلاغية ومرام إيقاعية، غير أن ضيف لم يعرض لمسألة الاستطراد المسهب لدى طه حسين في نواحٍ خارجة عن الموضوع، كالتي أشرنا اليها من قبل، فلربما كان له رأي مختلف حيال هذه الخاصية التي برم بها بعض النقاد. وبعد، فللبعض أن يأخذ كلام هذا الناقد الجليل عن أسلوب طه حسين في شيء من النظر ، لمكانة الأستاذ من التلميذ، تلك المكانة التي يحوطها في العادة حظ وافر من التجلة والتقدير[35].

خلاصة القول:

لكن أين نحن من هذه الآراء النقدية الأسلوبية المتباينة؟ ولنا أن نسأل قبل ذلك هل ينتظر في مثل هذه المسائل الذوقية حكم فاصل أصلا؟ وهل سيكون لمثل هذا الحكم من غناء أو فائدة يا ترى؟ لا سيما والكاتب المراد تمحيص أسلوبه قد سرت كتبه مسرى الشمس في الآفاق، وأكب عليها القراء آناء الليل وأطراف النهار؟ نقول لا بأس،، لكن هذه الحال لا تعني انعدام الرأي أو تضاؤل الفكر حيال هذه المسائل مهما كانت ذوقية فنية، فالراجح في مخيلتي بعد هذه الشقة أن أسلوب طه حسين الذي ارتضاه لنفسه والذي يحوي في خضمه ما رأينا من الاستطراد والترديد والتكرار بأنواعه هو الذي بوأه من بعد هذه المكانة الأثيرة عند القراء ، وهو الذي حقق في نصوصه تلك المتعة القرائية الذوقية الفنية، وهذه المتعة الفنية في نظري قلما يتعامى عنها القارىء الذي أطال النظر في تراث الرجل مهما كان منحرفا عن منهجه وفكره، بل لا تعزب ملاحظتها عن أي قارىء لديه مسكة من تذوق أو بقية من ألفة ودراية بالأساليب التعبيرية الفنية لدى كتاب النثر العربي على مر القرون.

الهوامش

(1) انظر مبحث «في منظور النقاد».

(2) انظر في هذا الصدد: حمد السويلم، الاتجاه الفني في تراثنا النقدي والبلاغي، نادي القصيم الأدبي، 1415هـ، 337.

(3) لابد من القول إن الشواهد التي تشرح أساليب الخطاب لابد من الإلمام الكامل بسياقها الذي وردت فيه، ولما كان الحيز لهذه الشواهد لدينا محدوداً، فإنه ليس من المتيسر دائماً هذا إشباع السياق أو إيراده بما يكفي، وحسبنا الإشارة إلى موضعه.

(4) انظر كلامه هذا في (المعذبون في الأرض) ص 23–22 وانظر أيضاً 89–87.

(5) «المعذبون في الأرض»، ص 134.

(6) طه حسين، مع المتنبي، دار المعارف، ص 76.

(7) الصواتة هي مصطلح عربي مقابل لـ phonology.

(8) وقد استعملت صيغ من التكرار الجذري في القرآن الكريم نحو الآية: ﴿ وبئس الورد المورود ﴾ [هود 98] و﴿ للذين أحسنوا الحسنى وزيادة ﴾ [يونس]، و ﴿ ثم كان عاقبة الذين أساؤوا السوأى أن كذَّبوا بآيات الله وكانوا بها يستهزئون ﴾ [الروم: 10].

(9) أحمد حسن الزيات، تاريخ الأدبل العربي، ص 316، وانظر أيضاً: أحمد الشايب، الأسلوب، مكتبة النهضة المصرية، 1990م، ص 60.

(10) محمود شاكر القطان، الإطناب: أنواعه وقيمته البلاغية، 1986م، ص 19.

(11) نفسه، ص 24.

(12) راشد الكعبي، الإطناب في سور المفصل، جامعة الإمام محمد بن سعود، 1426هـ، (انظر المقدمة).

(13) وأحياناً يسمي البلاغيون هذا التقسيم بتساوي الفصول، أي تساوي تركيب العبارات التي في الجملة.

(14) المعذبون، ص 182.

(15) وبهذه المناسبة، أعني الثقل التركيبي، يلاحظ أن العبارات المتعاطفة في الأسلوب العربي غالباً ما يوضع أثقلها تركيباً في آخر الصف في مكونات الجملة أو الكلام، نحو قول السيدة خديجة رضي الله عنها المروي في كتب السيرة: «إنك لتصل الرحم وتحمل الكل وتُكسب المعدوم وتقري الضيف وتُعين على نوائب الدهر»، فانظر إلى العبارة الأخيرة (وتعين على نوائب الدهر) لتجد أن مكوناتها أكثر من أخواتها السابقات، ومن ثم فهي الأثقل تركيبياً إذن، فتُوضع مكاناً في آخر الجملة، وتكون في أحيان كثيرة كالخاتمة الملخصة لفحوى الكلام كله. وهذه الحال مناظرة من وجوه عدة لحال البناء الصوتي للكلمة في اللغة العربية، حيث يأتي المقطع الأقل أو الأطول في آخر الكلمة في الغالب.

(16) Barbara Johnestone. 1983. *Presentation of Prof: the Longuage of Arabic* Rhetoric Anthropological Linguistics Vol. 25. No. 1.

(17) من شهر بهذه المناحية من الكتاب القدماء ابن خلدون في المقدمة، حيث يفتتح الفصل بالفكرة التي يريد إيصالها، ثم يشرع في بيان الأحوال والحجج التي تثبتها.

(18) مع مكانة الحصري في أفق الكتابة خاصة في سبيل الفكرة العربية أو القومية العربية، إلا أن الزركلي يذكر عنهما يفيد أنه كان قد بدأ مشروعه الفكري والتربوي بتأليف اثني عشر كتاباً باللغة التركية! وأن أصحابه كانوا لايزالون يصلحون من لغة كتبه قبل أن يدفع بها إلى المطبعة.

(19) تحدث الباحث عن عدة أمثلة من المبني للمجهول، لكني أرى أن هناك بناء شائعاً للمجهول في أسلوب طه حسين فاته الاشارة إليه، زلا وهو الفعل صلى إذا أسند إلى الصلاة، كما في قوله «حتى إذا صليت العصر» أو «حتى إذا صليت المغرب»، فدلالة هذا التركيب المتكرر مما يحتاج إلى بيان وتعليل.

(20) د. البدراوي زهران، أسلوب طه حسين في ضوء الدرس اللغوي الحديث، دار المعارف، 1979م، ص 51–50، والملاحظ أن المؤلف قد أراق حبراً كثيراً في شرح المراد من مفهوم «الأسلوب» انظر ص 24–7، وقد استغرقت المباحث الصوتية المتعلقة بخصائص الأصوات والحروف – على جفاف هذا الموضوع ذي الطبيعة الفيزيائية – حوالي نصف الدراسة.

(21) د. إبراهيم عوض، المعذبون في الأرض: لم يكن طه حسين قصاصاً بارعاً، فأين تكمن جاذبيته إذن؟ مقال منشور على هذا الرابط:

pp://www.diwanalarab.com/sipip.php?article 255.

(22) مصطفى صادق الرافعي، تحت راية القرآن، دار الكتاب العربي، 1403هـ، ص 104.

(23) مصطفى صادق الرافعي، تحت راية القرآن، ص 102.

(24) مارون عبود، في المختبر، دار مارون عبود، بيروت، 1970م، ص 67.

(25) جهاد فاضل: طه حسين يتعرض للنقد من أعدائه وتلاميذه أيضاً، جريدة الراية القطرية السبت 2009/6/20م.

(26) وأذكر في هذا الصدد – فضلاً عن الكتب الأخرى – كتاباً بعنوان: البحث البلاغي عند الإمام ابن تيمية، لإبراهيم بن منصور التركي، نادي القصيم الأدبي، 1421هـ، ص 168 فما بعد، وكذلك بحثاً مركزاً (رسالة ماجستير) بعنوان: الإطناب في سور المفصل، لراشد الكعبي، جامعة الإمام محمد بن سعود 1426هـ.

(27) انظر أغراض التكرار هذه مع تفصيلها في: محمود شاكر القطان، مرجع آنف، ص 72–62.

(28) حمد السويلم، مرجع آنف، ص 339.

(29) جريدة المدى:

http://www.almadappaper.com/paper.php?source=akbar&mlf=interpage&sid=70631

(30) سيد قطب، كتب وشخصيات، دار الشروق، 1403هـ، ص 104.

(31) نفسه، ص 107، وانظر أيضاً، ص 115.

(32) أحمد الشايف، الأسلوب: دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب الأدبية.، مكتبة النهضة المصرية، 1990م، ص 128.

(33) شوقي ضيف، الأدب العربي المعاصر في مصر، الطبعة التاسعة، دار المعارف، 1988م، ص

287-286. والغريب أن شوقي ضيف – رحمه الله – قد درس في هذا الكتاب أعلام النثر في مصر كالمازني وطه حسين ومحمد حسين هيكل ومحمود تيمور بل وتوفيق الحكيم، ولم يدرس بينهم أحمد حسن الزيات! رغم أنه يعد من زعلى الكتاب كعباً في النثر الفني في القرن العشرين، ولا يعقل أن يغفل درسه إذا ما بحث هذا الموضوع، كما غاب عن كتابه كبار آخرون أيضاً كالعقاد مثلاً، لكن لعله خصهم بالحديث في كتب أخرى من إنتاجه الجم.

(34) المرجع الآنف، ص 287.

(35) والمعروف أن طه حسين قضى شطراً طويلاً من حياته أستاذاً في الجامعة، وتخرج على يديه طلاب أصبحوا فيما بعد أساتذة أيضاً ونقاداً كباراً، كسهير القلماوي وشوقي ضيف وعبدالقادر ويوسف خليف وغيرهم.



المراجع

(1) إبراهيم بن منصور التركي، البحث البلاغي عند الإمام ابن تيمية ، نادي القصيم الأدبي، 1421هـ .

(2) إبراهيم عوض، المعذبون في الأرض: لم يكن طه حسين قصاصا بارعا، فأين تكمن جاذبيته إذن؟ مقال منشور على هذا الرابط

(3) http://www.diwanalarab.com/spip.php?article 2550.

(4) أحمد الشايب، الأسلوب: دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب الأدبية، مكتبة النهضة المصرية، 1990م.

(5) أحمد حسن الزيات، تاريخ الأدب العربي، الطبعة الرابعة والعشرون، دون تاريخ.

(6) البدراوي زهران، أسلوب طه حسين في ضوء الدرس اللغوي الحديث، دار المعارف، 1979م.

(7) جلال الخياط، مقال في جريدة المدى على هذا الرابط

http://www.almadapaper.com/paper.php?source=akbar&mlf=interpage&sid=70631.

(8) جهاد فاضل: طه حسين يتعرض للنقد من أعدائه وتلاميذه أيضاً، جريدة الراية القطرية السبت 2009/6/20م.

(9) حمد عبدالعزيز السويلم، الاتجاه الفني في تراثنا النقدي والبلاغي، نادي القصيم الأدبي، 1415هـ.

(10) راشد الكعبي، الإطناب في سور المفصل ، (رسالة ماجستير)، جامعة الإمام محمد بن سعود 1426هـ.

(11) سيد قطب، كتب وشخصيات، دار الشروق، 1403هـ.

(12) شوقي ضيف، الأدب العربي المعاصر في مصر، الطبعة التاسعة، دار المعارف، 1988.

(13) طه حسين ، المعذبون في الأرض، دار المعارف، الطبعة التاسعة، 1992م. .

(14) طه حسين، على هامش السيرة، دار المعارف، 1990م.

(15) طه حسين، مع المتنبي، دار المعارف، الطبعة الثالثة عشرة، 1986م.

(16) مارون عبود ، في المختبر، دار مارون عبود، بيروت، 1970م.

(17) محمود شاكر القطان، الإطناب: أنواعه وقيمته البلاغية، مكتبة دار التراث، المدينة المنورة، 1986م..

(18) مصطفى صادق الرافعي، تحت راية القرآن، دار الكتاب العربي، 1403هـ.

(19) Barbara Johnestone. 1983. Presentation as Proof: the Language of Arabic Rhetoric. Anthropological Linguistics. Vol. 25. No. 1.



الرؤية الإبداعية لشعر ذي الرمة عند إحسان عباس

إبراهيم صبري محمود راشد(*)



مدخــــل:

تعرف إحسان عباس إلى شعر ذي الرمة في سن مبكرة جداً.

كان ذلك - كما ينبئنا في سيرته الذاتية «غربة الراعي» - وهو - تقريباً - في الصف الأول الثانوي (1934-1935)، كان يدرس في «حيفا»، وقد استهوته منطقة «جامع الاستقلال» - المعلم الأكبر في مدينة حيفا - حيث مقابر المسلمين، وبسطات الكتب المعروضة للبيع، يقول: «... فأتوقف لأقرأ عناوينها، دون أن أشتري منها شيئاً؛ بلى: اشتريت نسخة مطبوعة في بيروت من (ديوان ذي الرمة) غير مشروحة أو مشكولة، وجعلت أترنم بقراءتها، دون أن أفهم كثيراً من ألفاظها ومعانيها، فشعر ذي الرمة وبخاصة في وصف الصحراء صعب كثير الغريب، ولهذا كنت أردد غزلياته في مي وخرقاء حتى

(*) مصر.

حفظت معظم الديوان، وظلت أخطاء كثيرة عالقة بلساني حين أردده. وقدرت أن يكون شعر ذي الرمة من أجمل الشعر العربي مع ضعف اطلاعي على سائر الشعر العربي»[1].

وإذا كان إحسان عباس قال مرة عن «حيوان الجاحظ»: إنه «دخل في النسيج الثقافي الذي اخترته لنفسي»[2]، فإن «شعر ذي الرمة» تغلغل في صميم وجدانه، وحفر أثره حفراً في نفسه، وفي ذاكرته[3]، وارتبط إحسان عباس بذي الرمة على أنه «صديقه» الذي يفزع إليه عند الضيق والكرب يلتمس عنده العزاء[4].

وإذا كان قد قدر في بواكيره – كما أنبأنا سابقاً – أن شعر ذي الرمة «من أجمل الشعر العربي، مع ضعف اطلاعه على سائر الشعر العربي»، فإنه مع تمام نضجه، واكتمال أداته النقدية، وتسلحه بقواعد النقد الحديث انتهى إلى أن شعر ذي الرمة من الشعر الذي «يمكنه البقاء» حسب عبارته، أي: يستحق الخلود.

أبعاد الرؤية ومقوماتها:

أولاً: عرض وتحليل:

– 1 –

يتمثل مجموع ما كتبه إحسان عباس عن ذي الرمة في: مقال من مقالاته في مجلة «الثقافة» (أبريل 1950م)، ثم في جزء من الفصل التطبيقي (في نقد الشعر) من كتابه «فن الشعر» (الذي صدرت طبعته الأولى في إبريل 1955م[5].

وقد ذكر ذو الرمة في موضعين آخرين من هذا الكتاب، وكان وروده فيهما كأنه عرضي[6]، وكذلك ذكر في «تاريخ النقد الأدبي عند العرب» في معرض عقد المطابقة بين مذهبه ومذهب أبي تمام في «الاستعارة»[7].

ونستطيع أن نقرر مطمئنين أن مقال «الزمن والمسافة في شعر ذي الرمة»[8] – وهو المقال الخامس في ثلاثة عشر مقالا[9] نشرها إحسان في مجلة «الثقافة» منذ دعاه زكي نجيب محمود إلى الكتابة فيها – هو باكورة مقالاته النقدية، وبذرة اهتمامه الذي صبه بعد خمس سنوات في كتابه «فن الشعر».

والمقال – في مجموعه – تأملات في الصورة الشعرية عند ذي الرمة، لاستبطان سماتها، وتحديد موقف ذي الرمة من «الزمن» في لوحاته التصويرية. وأهم ما فيه محاولة تحديد علة الغرابة في صور ذي الرمة، وقد نبه – في ذلك – إلى أمر، لم أجد من نص عليه بوضوح سواه – إلا ما كان من العلامة الشيخ محمود شاكر في بعض تعليقاته على ما أورده ابن سلام من شعر ذي الرمة – هو ما سماه: قانون القرب والبعد في صور ذي الرمة.

أ) يبدأ المقال بتحديد موقع الشعر بين الفنون وبخاصة بين الرسم والموسيقى، وموقع الشاعر بين الرسام والموسيقي:

«كثيراً ما تسمع النقاد يقولون: هذا شاعر رسام، وهذا شاعر موسيقي، وذاك رسام يرسم موسيقى، وذاك موسيقي يصور بالألحان، فتحس في مثل هذه الأقوال أن أحد الفنون قد تعدى مجاله الخاص به إلى مجال فن آخر، وحاول أن يقوم مقامه في التعبير والأداء.... ففن الرسم يعتمد على المكان، والموسيقى تعتمد على الزمن..... وعالم المكان هو الذي يكسب الصورة عند الرسام مالها من خصائص، وهذا العالم يضم ما هنالك من أشجار وصخور وبيوت وناس ومناظر وأضواء وظلال وكل ما تقع عليه العين.

ولابد للرسام من لحظة تتركز فيها كل قواه الفنية في النظر إلى المكان مجردة عن الزمن، أي أن على الرسام أن يتصور تلك الأشياء تصوراً مطلقاً، وتمر به لحظة من اللحظات وقد انعدم الزمن بالنسبة إليه.

... وكذلك هو شأن الشعر، فإذا وجدت شاعراً يقف بك عند الصورة وينسى كل شيء عداها، وتصبح الحركة الخارجية في قصيدته بطيئة أو متوقفة - تقريباً - فاعلم أنه إلى ناحية الرسام أكثر جنوحاً منه إلى ناحية الموسيقي»[10].

ب) ثم يرتب على هذه القاعدة التي أرساها أن ذا الرمة "شاعر رسام يجري على اعتبار المكان فيما ينقله من صور... فهو قد يترك الأشياء تتحرك من حوله، ويتخذ موقف المصور وينسى كل شيء أمامه إلا المنظر الذي يريد إخراجه ..... فمية صاحبته ليست ظبية أو كالظبية فحسب - كما اعتاد الشعراء أن يشبهوا صواحبهم، ولكنها كالظبية التي أخذت ترائبها تبدو من بعيد في فم واد بين منعقدات من الرمل في وقت هو بين النهار والليل، وعلى جانبي هذا الوادي أشجار ظليلة.

وهكذا اجتمع في هذه الصورة كل ما يتطلبه المصور لرسم منظر طبيعي»[11].

وهذه الصورة التي فصلها ونثر فرائدها هي ما ضمه قوله:

براقة الجيد واللبات واضحة كأنها ظبية أفضى بها لبب
بين النهار وبين الليل من عقد على جوانبه الأسباط والهدب[12]

وقد سبق إحسان عباس إلى تمثل موقف ذي الرمة «الشاعر الرسام» أو «المصور» من خلال هذين البيتين، سبقه إلى ذلك الدكتور محمد صبري (في كتابه عن ذي الرمة من سلسلة «الشوامخ» - 1946)، وتأمل قوله:

«.... فلو قال الشاعر كأنها ظبية ووقف لتم المعنى، فما عدا ذلك حشو في نظر مشايخ النقد، ولكن ذا الرمة فنان بالسليقة يمثل لك الظبية في حالة من أجمل حالاتها، ويعطيك صورة كاملة رائعة لحركتها ومنظرها وهي تهبط من منحدر الرمل إلى السهل المفضي...»[13].

وقد استوقفه - كما استوقف ابن قتيبة قديماً - اختيار ذي الرمة ساعة

الأصيل «حين يختلط ضوء الشمس الذهبي بصفرة الغزالة فيزداد لونها نصوعاً ووضوحاً»[14].

ومن عادة ذي الرمة في وصف الظباء - بخاصة - أن يشير إلى أثر ضوء الشمس في ألوانها[15]؛ فكأنه يدرك دور الأبعاد والظلال والألوان في تكوين الصورة ونقائها.

وإذا كان إحسان قد سبق إلى ما ذكرنا، فما أدري أتأثر به الدارسون - من بعد - أم تأثروا بالدكتور محمد صبري حين تحدثوا عن براعة ذي الرمة الفائقة في اختيار الزوايا (التي يلتقط منها صوره)، وانتقاء الأوضاع؟[16].

ج) ثم يستدرك إحسان عباس موضحاً أن ذا الرمة - وهو يؤدي مهمة الرسام - لا ينسى «أنه شاعر، وأنه لا وجود للشعر بغير الزمن»، فتراه لا يتوقف عند لحظة زمنية واحدة، وإنما يثير الحركة في كل ما بداخل الصورة، حتى لا تقف جامدة أو باهتة، ويضرب المثل بتصوير ذي الرمة رحلة حمر الوحش إلى الماء في جوف الصحراء «..... فالحمر متدافعة في مشيها تقترب من الماء، فإذا أحست نبأة حددت آذانها متوجسة، ثم «اطباها خرير الماء» فأرسلت أعناقها لتشرب، فأعجلها الصائد المتحفز المترقب بسهم من سهامه راح طائشاً، فندت تلك الحمر «تدوم في الأرض»....»[17].

وصورة حمار الوحش المشار إليها سيعيد إحسان النظر فيها، ويتوقف عندها طويلاً بتفسير نفسي، وبيان لدلالاتها الرمزية في كتاب (فن الشعر)، فنرجئ الوقوف عندها، لكن يستوقفنا قوله عن الحمر في ختام بيانه للصورة: فندت «تدوم في الأرض».

وذلك غريب منه، ويبدو أنه اعتمد في ذلك على الذاكرة فخانته؛ إذ «التدويم» في الأرض لم يرد في «مشهد حمار الوحش»، وإنما ورد في «مشهد الثور والكلاب» حين قال عن «الكلاب»:

حتى إذا دومت في الأرض أدركه كبر، ولو شاء نجى نفسه الهرب[18]

د) ويلم إحسان عباس إلماماً عاجلاً بسمة واضحة في شعر ذي الرمة، وكان أحرى به أن يتوقف عندها؛ إذ إنها - في حقيقتها - تعكر على ماأراد بيانه من «انحياز ذي الرمة إلى جانب الرسام انحيازاً شديداً»؛ فهي على العكس تقربه من جانب الموسيقي؛ إذ تدل على حفول شعره بجوانب ثرية من «الإيقاع».

يقول: «ويستعين ذو الرمة على إبراز الصورة بألفاظ تحمل في جرسها ما يريده من دلالة كما يستعمل الرسام الألوان»[19].

وهذه اللمحة بعينها تكررت منه في كتابه «فن الشعر» حين قال: «إنه لم ينس في هذا التصوير أن يستعمل ألفاظاً تحس دلالتها في جرسها قبل أن تفهم معناها....»[20].

وهذه - كما ترى - سمة «إيقاعية» فطن إليها «الأوائل»، وذكروا مثلاً لها قوله يصف الجندب:

معروریاً رمض الرضراض يركضه والشمس حيرى لها بالجو تدويم[21]

فلفتهم كثرة تردد الراء والضاد[22]، وقال بروكلمان - بناءً على ملاحظة الأقدمين -: إنه «يحسن مطابقة الحروف للمعاني، فيصور ضرب رجل الجندب على الرمل بترديد الراء والضاد»[23].

على أنه يمكن أن يكون إحسان عباس قد تنبه إلى الدلالة «الموسيقية» لهذه السمة، واكتفى بأن أورد إشارته إليها في ختام الفقرة التي بدأها بقوله: «إن ذا الرمة لا ينسى، وهو يؤدي مهمة الرسام، أنه شاعر...»، فكأنه بإيرادها يلمح إلى نجاح ذي الرمة في إحداث مزاوجة بين «الصورة الموسيقية» و«الصورة المكانية»، أو قل إنه يلمح إلى أن ذا الرمة يستعين «بالصورة الموسيقية» في إبراز «الصورة المكانية»[24]؛ ومن سمات إحسان عباس في كتابته أنه يميل إلى

«الإيجاز والإيماء والعبارة المكتنزة»[25]، ويكره «الإسهاب حيث تغني اللمحة الدالة»[26].

هـ) على أنه قد وقف فأطال عند ملمح تنبه إليه في صور ذي الرمة لم يسبق إليه، وقد رأى فيه تعليلاً لغرابة صور ذي الرمة:

قال: «وليس يتسنى لدارس أن يفهم لم تجيء الصور عند ذي الرمة غريبة – وهي غريبة حقاً – إلا إذا ذكر دائماً أن ذا الرمة مصور، وأن البعد أو القرب من الجسم المرئي له أثره في إخراج الصورة. وأكثر صور ذي الرمة قد رسمت من بعد؛ لأن الصحراء بأبعادها الشاسعة قد أثرت في تصوره وتصويره، فعودته النظر إلى الأشياء من بعيد»[27].

كذا لمح الظاهرة، وفسر بها غرابة صور الشاعر، وعلل لهذه الظاهرة بأثر البيئة، وكان يمكنه أن يضيف علة أخرى، ترجع إلى طبيعة ما صوره، فأغلب ذلك حيوانات وحشية لا يراها إلا «من بعيد بعيد» – على حد عبارة العلامة الشيخ محمود شاكر، وقد لحظ هذه السمة بعينها، وقرنها بتعليلها في حاشيتين من حواشيه على «طبقات ابن سلام»[28].

و) ولكن ملمحاً آخر تفرد به إحسان عباس، ولم يتوقف عنده أحد، فضلاً عن أن يتقدم به خطوة أبعد.

لقد رتب على اعتياد ذي الرمة النظر إلى المحسوسات من بعد، أنه – في موقفه من الزمن في لوحاته – قد جسد الزمن (قلبه إلى مكان) وجعل يرسمه – أيضاً – عن بعد: يقول: «... إن ذا الرمة لينحاز إلى جانب الرسام انحيازاً شديداً، فيقلب الزمن في تصوره إلى مكان، ويستحضر ماضيه استحضاراً ذهنياً أو عاطفياً، ثم يقيم بينه وبين هذا الماضي مسافة كبيرة»[29].

ويقدم صورتين من صور ذي الرمة مثالاً لذلك، وذلك قوله:

لـيـالي الـلـهـو يـطـبـيـنـي فـأتـبـعـه   كـأنـني ضـارب في غـمـرة لعب[30]

وقوله:

فدع ذكر عيش قد مضى ليس راجعاً   ودنيا كظل الكرم كنا نخوضها[31]

وقال عن الأولى: «فأي إنسان يتراءى له ماضيه الذي كان يلهو فيه ويلعب «بركة صغيرة» من الماء يسبح فيها، إلا إنسان ينظر إلى ماضيه من علو شاهق؟

وذو الرمة في تصوره هذا على خلاف المألوف؛ لأن الناس حين يتصورون ماضيهم يقربون المسافة بينهم وبينه حتى يلامس ماضيهم حاضرهم ويطغى عليه. غير أنه يخالف المألوف لأنه تعود أن ينظر إلى المحسوسات من بعيد»[32].

وقال عن الأخرى: «.. ولا يكون الماضي كظل الكرم إلا حين يكون بعيداً في نظر المخيلة».

ورأى أننا إذا لم نأخذ بقانون القرب والبعد في صور ذي الرمة تراءت لنا مثل هذه الصور غريبة؛ ذلك أن ذا الرمة مات شاباً، فكان ماضيه في الواقع قريباً من حاضره .

ثم كأنه أحس غموض تفسير «بعد الماضي في مخيلة ذي الرمة» من خلال هذا القانون، فافترض أنه كان «يفرغ إلى نفسه ويتأمل دنياه وما أصيب به من إخفاق في حبه، فيحس ببطء الزمن، ويرى نفسه في الشباب قد أصبح شيخاً»... قال: «وفي نسبية الزمن تعليل هذه الناحية؛ فإن ذا الرمة مات شاباً بحساب السنين القمرية أو الشمسية، ومات شيخاً لأنه أحس بعمره يمضي بطيئاً متشابه الأيام»[33].

وبذا ختم مقاله. ويبدو لي أن هذه العبارات الختامية، وما فيها من استغراق ذاتي، ظاهره الحديث عن مأساة ذي الرمة، وباطنه حديث عن مأساته هو بعد نكبة 1948، وما نجم عنها مما سماه – في سيرته الذاتية – «حقبة

الجوع»، وما خلفت في نفسه من جراح(34) – هي ما دفعت وداد القاضي لأن تلحظ في المقال بعامة «مسحة رومنطيقية»، تقول: إنها كانت طاغية على فكره النقدي في الخمسينيات وفي أوائل الستينيات(35).

– 2 –

وبعد خمس سنوات من مقاله (الزمن والمسافة في شعر ذي الرمة) يعود إحسان عباس إلى شعر ذي الرمة في إطار من تطبيق بعض قواعد النقد الحديث و«الاتجاهات النقدية المعاصرة» على نماذج من الشعر العربي قديمه وحديثه، وذلك في كتابه (فن الشعر) (صدرت طبعته الأولى 1955م).

وهذا الكتاب يكاد يكون جزءين:

أما أولهما (ويمثله القسمان الأول والثاني: تطور النظرية الشعرية، وأسس الاختلاف بين المذاهب الشعرية) فنظري بحت يقوم «في خطته على تقديم المعارف النقدية الأساسية التي لابد أن يلم بها من يتصدى للشعر بالتذوق أو القراءة أو النقد»(36).

وأما الجزء الآخر من كتابه (ويمثله القسم الثالث: فصل في نقد الشعر) فتطبيقي بحت، قصد منه أن ينقل القارئ إلى العمل الشعري نفسه، وأن يقربه إليه، ويقحمه في نقده، إحساساً منه بأن القارئ ربما توقف عند معنى النمو العضوي في البناء الشعري، أو عند الأسطورة والحلم والصورة، فأراد توضيح هذه الأمور وغيرها من خلال نصوص شعرية عربية، بعد أن طال ابتعاد القارئ عن الأدب العربي، «ووقع في ظنه أن كثيراً من الآراء السابقة ربما لم تنجح إلا في عالم الأدب الغربي وحده»(37).

وقد استهل هذا الفصل باستعراض سريع للاتجاهات النقدية المعاصرة، اتكأ فيه اتكاءً واضحاً على كتاب ستانلي هايمن The Armed Vision الذي ترجمه بعد ذلك (1958–1960م) بالاشتراك مع محمد يوسف نجم – تحت

عنوان: «النقد الأدبي ومدارسه الحديثة»؛ فما سجله من استمداد النقد الحديث «ما يستعين به في الحكم والتفسير والتقدير والتوضيح والتحليل من كل ميادين المعرفة الحديثة كعلم الاجتماع، وعلم النفس التحليلي، والجشطالت (= علم النفس الجماعي)، وعلم الاقتصاد، والأنثروبولوجيا الحضارية وغير ذلك»، وأن الناقد الحديث غدا «انتقائياً يختار غير واحد من هذه العلوم، حتى إنه قد يجمع بين آراء ماركس، وفرويد، وفريزر، ومدرسة الجشطالت في نطاق واحد، ويسلط هذه المعارف كلها على الأدب والشعر... إلخ ما ذكر، كله مستمد من كتاب هايمن»[38]، ومن ذكرهم من أعلام النقد الحديث - ك: بلاكمور، وكنث بيرك، وإيليوت، ورتشاردز، وامبسون... إلخ - وأغلبهم يصنف ضمن ما يسمى بمدرسة النقد الجديد[39] - إنما استمد الصورة التي رسمها لنقد كل منهم - موجزة - من تفصيلات هايمن.

لا أقول بسيطرة كتاب هايمن عليه، ولكن أرى أن كتاب هايمن وافق هواه، وجرى في مجرى العوامل الثقافية التي أسهمت في تكوين الفكر النقدي عند إحسان عباس - هذا الفكر النقدي الذي يقوم في أساسه على التحليل الفني القائم على الفهم النفسي، والذي يرى المتتبع فيه بوضوح بصمات مدرسة النقد الجديد، وإن انتهى إلى شيء من التكامل والتوازن بين النقد النصي والنقد القائم على السيرة[40].

ومن هذا المنطلق - إذن - ألم إحسان عباس باتجاهات النقد الحديث - معتمداً على كتاب هايمن - ثم اتجه نحو «نقد القصيدة» فتبين اتجاهين في ذلك:

الأول: اتجاه «رتشاردز» و«امبسون» في تتبع المبنى وقدرة القصيدة على النقل. وقد طبق جانباً من نقد هؤلاء على لامية للمتنبي، ونونية لأبي العلاء[41].

والثاني: الاتجاه الذي يسلكه أمثال «مود بودكين» و«كنث بيرك» و«كارولاين سبيرجن» – على تفاوت بين هؤلاء – في دراسة الصور والرموز والنماذج الكبرى – أو العليا – والمبنى الباطني في القصيدة[42].

وهذا الاتجاه الثاني هو ما يجب أن نتوقف عنده باعتبار أنه طبق عطاءه النقدي على جزء من بائية ذي الرمة (ما بال عينك منها الماء ينسكب).

وقد بين الصلة الجامعة بين هؤلاء النقاد بقوله: «.. إنهم متفقون على أن الشعر لغة رمزية... تتصل في طبيعتها بالأحلام، والنفسية البدائية، والقصص الشعبية، والمعجزات، والشعائر، والأساطير.... ومهمة النقد أن يقرأ اللغة الرمزية أي أن يفسر تلك الصلة بعد أن يستعين بدراسة الأساطير والشعائر والحكايات الشعبية».

وبين أيضاً ما ارتبط بهذا المذهب من الغوص داخل الصور، وتجاوز دلالاتها الظاهرية؛ «فبناء القصيدة كبناء الحلم – هكذا علمنا النفسيون – وهو بناء ذو وجهين: ظاهر وباطن، ومهمة الناقد أن يحول انتباهنا عن السطح الظاهري، ويتخلل الأعماق إلى ما وراءه. ولا بأس أن يستكشف أموراً لم تخطر للشاعر على بال»[43].

وكأنه أراد التدرج في التطبيق، فمثل أولاً ببعض الصور القرآنية كصورة الحرث والزرع واقترانها بالتناسل، وصور الماء ونمو النبات وفنائه في تمثيل حال الحياة، وهذه الصورة القرآنية الكريمة ﴿ وَالصُّبْحِ إِذَا تَنَفَّسَ ﴾ [سورة التكوير، الآية 18] – حيث يختفي المعنى الباطن وراء غلالة تعبيرية شفافة.

ثم انتقل إلى مرحلة أخرى؛ حيث يختفي المعنى وراء غلالة تعبيرية كثيفة من «صعوبة اللفظ وبداوة الصور»[44].

وهنا كان التطبيق على شعر ذي الرمة. وحتى في هذا التطبيق على شعر ذي الرمة تدرج من صورة قصيرة يمثلها بيتان في (تصوير الجفاف) لمح فيهما «إحساساً خاصاً عند ذي الرمة بتغير الفصول على مدار العام»:

حتى إذا معمعان الصيف هب له بأجة نش عنها الماء والرطب
وصوح البقل نآج تجيء به هيف يمانية في مرها نكب

إلى صورة طويلة – تقع في ثلاثة عشر بيتاً – تمثل «مسير الحمر الوحشية إلى عين الماء وقد كمن لها صائد من جلان»(45).

وفي الحق أن الصورتين صورة واحدة؛ فقصة حمار الوحش – باعتبارها رسماً فنياً أصله الشعراء منذ الجاهلية – تبدأ عادة في موسم الربيع، حيث نرى الحمار مع أتنه – أو مع واحدة – يرعى وادياً ممرعاً، وقد أمكنه الرعي، وطاب له المرعى، «ولكنها حال تحول حين يصوح النبت، وتجف الينابيع، وتنش الغدران، فيجد هذا الحمار نفسه في المأزق الحرج، وتبدأ رحلة البحث عن الماء والكلأ بما فيها من القلق والحذر والخيبة ومرارة العطش ومشقة الرحيل»(46).

فالصورة الأولى – التي وقف عليها إحسان – تمثل طور ما قبل الورود – ورود العين – حيث «موات المكان ممثلاً بشدة الحر الذي أهلك الرطب من الكلأ، وأيبس البقل»، والصورة الأخرى إنما تمثل طور الورود(47).

وما أدري كيف تأتى له أن يفصل بينهما، وفيهما معاً هذا الرمز المستكن الذي انتهي إليه من (الصراع بين الحياة والموت) – وإن كان الصراع في الصورة الأولى بين مظاهر الطبيعة (أو بالأحرى بين المخلوقات والطبيعة)، وفي الأخرى بين البشر وهذه المخلوقات.

وعلى أي، فقد وقف إحسان عباس عند الصورة الأولى – فبين دلالتها اللغوية المباشرة – راجياً القارئ ألا يضيق بصعوبة اللفظ؛ فإن «النقد يحتاج كثيراً من المثابرة والصبر ودوام النظر»، ولفته – متعجلاً – إلى استعمال ذي الرمة «ألفاظاً تحس دلالتها في جرسها قبل أن تفهم معناها» – وهذا ما أشرت إليه سابقاً – ثم قال: «.... إنما الذي يهمنا كيف تنقل هذه الصور الصراع بين الريح والنبات، وكيف تشتد الحياة في جانب فيقابلها الموت من جانب آخر».

واعتذر – بضيق المقام – عن إيراد «أمثلة أخرى من إحساس ذي الرمة بصراع المظاهر الطبيعية في تغير الفصول».

وانتهى إلى أن القارئ – آنئذ– «سيحس إزاء صور ذي الرمة أنه يعبر عما هو أعمق من منظر خارجي يتلذذ الشاعر برسمه؛ لأنه يستجمع في هذه الصور عالم البدائية القابع في اللاوعي الجماعي»[48].

وكما ترى، فإن الناقد هنا اضطره ضيق المقام في كتاب لا يسمح حجمه بالإسهاب – كما قال في مقدمة الطبعة الثانية معتذراً عن الإيجاز والتركيز الشديد[49] – إلى أن يتخلى شيئاً ما عن طبيعة الناقد، ويقف موقف «معلم النقد» الذي يشير إلى المصادر، وما ينبغي للقارئ أن يبذل من جهد؛ ليصل إلى النتيجة التي انتهى إليها معلمه .

وسنراه قبل تناول الصورة الأخرى يشير إلى عسر دراسة «قصيدة كاملة لذي الرمة على هذا النحو لطولها أولاً (= ضيق المقام)، ولأن القصيدة عنده مجموعة من الصور قد تحقق الصورة الواحدة منها مهمة الصور مجتمعة....».

ولعله يشير بذلك إلى الصورتين الأخريين في «البائية» (صورة الثور الوحشي، وصورة الظليم)، وفيهما – أيضاً – هذا الرمز المستكن: الصراع بين الحياة والموت. ثم إنه أورد الأبيات الثلاثة عشر، ونثرها نثراً يكشف عن ترابط أجزاء الصورة، واكتمال عناصر المشهد، وحركية الصورة، واستبطانها مشاعر الحمر وأحاسيسها[50].

ثم اتجه نحو ما أراده من تناول الصورة وتحليلها بما يكشف عن رمزيتها، ومن العسير تلخيص نصه في ذلك، فنورده – مع الاعتذار عن طوله –: يقول:

«ولسنا هنا نتحدث عن دقة التصوير، أو عن تسلسل المنظر، ولكن الذي نلمحه شيء آخر وراء ذلك هو تلك الصورة التي ترمز إلى تفتح الحياة من

حالة كمون: الصبح كامن في الليل، والعين تحت الطحلب، والجدول مستتر بين النخيل، والصائد كامن وراء الأَشَاءِ.

ومن هذا الكمون العام ينسل خيط الحياة، فالصبح يتنفس، والعين تعلن عن حياتها بصخب الضفادع، وحركة الحيتان، والنهر يندفع منصلتاً من الغلالة التي تحيط به. كل مظاهر الطبيعة تطلب الحياة وتسعى إليها، وحمر الوحش أحرص الجميع على الحياة، ولا حياة لها إلا بالماء، فهي تصارع الموت الظاهر، وتتوجس ريبة من الموت الخفي، ولا حياة للصائد إلا بموت بعض تلك الحمر... وفي تصوير ذلك الحس المرهف الذي تتمتع به الحيوانات، ومدى الخوف الذي يساورها من الموت - رسم لنا الشاعر صورة دقيقة لريبتها، وتعريض أعناقها، ثم غلبة الشهوة إلى الماء على نفوسها، وانزلاج نغب الماء على حناجرها، ثم كيف تفرقت تقدح حوافرها بالحصى.

وبعد أن انتهى إلى هذا الحد رسم لنا صورة من الصراع بين القوي والضعيف في الجو، فشبهها بالصقر القرم الذي يطارد طائراً ضعيفاً.

إن ذا الرمة يصور لنا صراع الأحياء، ولكنه ينتصر للحياة على الموت، ولا يعطف على جوع الإنسان البائس، وإنما يمنح عطفه ذلك الحيوان البريء المظلوم.

ونحن في النهاية نحس أن ذا الرمة لم يقض بالفوز لواحد على الآخر فوزاً تاماً، فالحمر التي قطعت المسافات الشاسعة لم تنل من بغيتها إلا النزر اليسير، والإنسان الذي ترك أهله ينتظرون صيده رجع مخفقاً. وبقيت الطبيعة في أنفسنا ليلاً ينصدع عن صباح، وعينا مطحلبة، وضفادع تصطخب، وجداول يقوم من حولها النخيل، والصراع لن ينتهي في الحياة مادامت الرغبات مختلفة متنافرة.

فهل ترانا مسرفين في الحكم إن قلنا إن ذا الرمة معني بقصة الصراع الأبدي بين الموت والحياة في علاقات الحيوانات والأناسي، مثلما هو معني بها في حياة الفصول والريح والمطر؟»[51].

ويعجبني في ختام هذا التحليل أن وقف الناقد عند الرمز الشامل في الصورة، بل في القصيدة، بل في شعر ذي الرمة بأسره، لقد انتبه إلى «البناء الصراعي لعالم ذي الرمة... من حيث إن عالمه قائم على صراع الأحياء والأشياء وتلاحمها في علاقة معقدة»[52].

وبذلك ربط بين الصورتين اللتين فصل بينهما في أول كلامه فصلاً تعسفياً.

ثم نجده مرة أخرى يعتذر بضيق المقام الذي حال دون تبين «الدواعي النفسية في هذا الاتجاه؛ فذلك يحتاج إلى دراسة شاملة لذي الرمة في حياته وشعره»[53].

ويجدر بنا قبل أن نطوي صفحة العرض والتحليل لهذا الجزء من كتاب إحسان عباس «فن الشعر» أن نشير إلى أنه كان موفقاً غاية التوفيق في اختيار (مشهد حمار الوحش) من (بائية) ذي الرمة؛ ليقدمه مثلاً تطبيقياً يكشف عن قدرة «القصيدة العربية القديمة على تحمل الأبعاد الرمزية والإيحائية، (والتفسير النفسي عبر جماليات الصورة، وتشكيلاتها المتنوعة»[54].

نعم، كان موفقاً في ذلك؛ لصلاحية البائية للدراسة النفسية، فقد رأينا – فيما سبق – ومن خلال نص ذي الرمة على ذلك، كيف كانت «فيضاً تلقائياً» أو أقرب إلى «التلقائية»، ونعلم أن الصورة – كما ذكرنا فيما سلف – هي الأداة المحورية التي يقدم بها ذو الرمة فنه، ومشهد حمار الوحش مشهد غني بالرموز والدلالات الإيحائية، ولغناه تعددت وقفات الدارسين أمامه؛ حيث أغرموا بتوضيح رموزه[55].

ثانياً: تقويم وموازنة:

- 1 -

«بلاكمور ناقد ينزع إلى أن يسلط على كل أثر أدبي ما يتطلبه من وسائل نقدية خاصة، حتى كاد.. يستغل- في الحين بعد الحين- كل ما وصفناه من مناهج نقدية في هذا الكتاب»[56].

هكذا وصف ستانلي هايمن الناقد الأمريكي رتشارد ب. بلاكمور، وهكذا كان إحسان عباس- رحمه الله - يحب أن يرى نفسه وعمله، وهكذا كان في نظر عدد من دارسيه:

ذكر في سيرته نهجه في تدريس النصوص الأدبية لطلابه في الخرطوم، وفي بيروت، ثم قال: «وقد أفضى بي هذا النهج أخيراً إلى الاعتقاد بأن كل قصيدة تفرض على الناقد طريقة خاصة في النظر، وأنه ليس هناك منهج واحد يصلح أن يطبق على كل قصيدة، بل إن من الخطإ الدخول إلى القصيدة بمنهج معد سلفا»[57].

وتكرر في «حواراته» تأكيده على أنه «لا يطبق منهجاً بعينه على جميع النصوص الشعرية؛ ذلك أن هذه النصوص أغنى بكثير من المناهج»، و«أن كل عمل فني هو قاعدة في ذاته، تنتزع من الناقد المنهج والأحكام التي تليق أن تطبق عليها»، «...كل قصيدة، وكل نص نثري يحتاج إلى منهج خاص به...»[58].

ويؤكد بعض دارسيه أن النص هو الذي يؤدي به إلى المنهج وليس العكس[59].

ولكن، حين ننظر فيما كتب إحسان عن ذي الرمة، نلحظ بداية أنه - في توضيح الاتجاهات النقدية المعاصرة - لم يتخذ من شعر ذي الرمة مثالا للنقد المعتمد على السيرة (كما هي طريقة فان ويك بروكس)[60]، أو النقد

التفسيري (الذي يتميز به ناقد مثل إدمند ولسن)[61]. أو غير ذلك (كاتجاه رتشاردز وامبسون)[62]، وإنما قدمه مثالاً للنقد الذي يدرس الصورة، وأبعادها الرمزية والإيحائية من خلال المنظور النفسي.

فهل فرض شعر ذي الرمة على ناقده أن يسلك به هذا الطريق، أو أن هذا المنهج النقدي وافق هواه فطبقه على «صديقه» ذي الرمة؟

الحق أن جوهر عمل إحسان عباس في النقد التطبيقي- كما تمثل في كتابه «فن الشعر»، ومن قبله في مقاله عن «الزمن والمسافة في شعر ذي الرمة» - إنما كان في نقد أساسه «الصورة»[63].

والدكتور إبراهيم السعافين يقرر- مطمئنا- أن كتابه «فن الشعر» وكتاباته النظرية والتطبيقية التي نشرها في النصف الأول من الخمسينيات.. تمثل جذور رؤيته النقدية، «وهي رؤية تظل على الرغم من تطورها على صعيد النظر والتطبيق في أعماله اللاحقة، تمثل في خطوطها العامة بناءً ثابتا بسبب قوة الأساس التي ارتكزت إليه»[64].

وإذن، فمفهوم إحسان عباس عن قيمة الصورة، وأهميتها في تقدير الوحدة الشعرية، وكشف المعاني العميقة التي ترمز إليها القصيدة، وأن الاتجاه إلى دراسة الصورة إنما يعني- كما يقول- «الاتجاه إلى روح الشعر» -[65] يمثل جذور رؤيته النقدية.

وسنراه - من بعد - يقول في كتابه «تاريخ النقد الأدبي عند العرب»: «الصورة أهم الركائز الشعرية»[66]، ويؤكد في «حواراته»: «أساس الشعر هو الصورة، لابد من الصورة»[67].

وبناءً على ذلك، ينكر على الذوق العربي أن يستمر في العيش «على الحس الموسيقي»، بعد هذه القرون الطويلة من العيش «على الاستمتاع بالنغمة دون تصور للقصيدة أو تحليل لها».

ويتساءل: «أفما يحق لنا ولو بعض حين أن نستمتع بالقصيدة استمتاعاً بصريا، ونترك الحكم الذي توحيه لنا الموسيقى وحدها؟»[68].

– 2 –

وبعد، فالحق يفرض علينا أن نؤكد على براعة إحسان عباس، وعمق نظرته في تناول جوانب خفية من سمات التصوير الفني في شعر ذي الرمة، ومن الدلالات الرمزية والإيحائية لصوره.

لقد قدم – حقا – مثالاً جيدا لذلك، وكان أبرع ما فيه تناول الأبعاد الرمزية لـ (قصة حمار الوحش) في (بائية) ذي الرمة. وقصص الحيوان الوحشي – بعامة – قد حملها الشعراء منذ الجاهلية الكثير من هذه الأبعاد، ويكفي أن الجاحظ (أبا عثمان عمرو بن بحر 150–255هـ) قد لحظ قديما أن «.. من عادة الشعراء إذا كان الشعر مرثيةً أو موعظةً أن تكون الكلاب التي تقتل بقر الوحش. وإذا كان الشعر مديحا.. .. أن تكون الكلاب هي المقتولة، ليس على أن ذلك حكاية عن قصة بعينها، ولكن الثيران ربما جرحت الكلاب وربما قتلتها، وأما في أكثر ذلك فإنها تكون هي المصابة، والكلاب هي السالمة والظافرة، وصاحبها الغانم»[69].

وهذه – كما يرى وهب رومية بحق – «ملاحظة ذات أهمية بالغة، وخطر كبير، فهي تفتح باب «الرمز» أو «التأويل» على مصراعيه، وتسمح لنا بأن نعيد قراءة هذا التقليد الشعري «قصص الحيوان الوحشي» في ضوء فكرة «الرمز الشعري» أو المعادل الموضوعي»[70].

والجيد في موقف إحسان عباس، أنه في تناول هذه الأبعاد الرمزية – معتمداً على معطيات علم النفس الجمعي، والأنثروبولوجيا (= علم الإنسان) – لم يقع فيما جره الاعتماد على ذلك من الإغراق في التفسير الأسطوري، الذي لم يقدم شيئا يذكر في تفسير (مشهد حمار الوحش)؛ إذ

ليس في الأساطير القديمة ما يمكن البناء عليه، فهو – حقا – «قناع فني» وظفه الشاعر منذ الجاهلية للتعبير عن لون من «الصراع» الذي كان – في نظره – جوهر الحياة، وقانونها الخالد[71].

وكان جيداً منه – أيضا – في ما كتب عن ذي الرمة هذا «الوضوح» في عرض فكرته، ونقلها إلى القارئ في عبارة مبينة.

والوضوح سمة طبعت دارساته بعلامتها، وبحوثه النقدية، وكان غاية يتغياها، وانظر ما قال في مقدمة كتابه عن «بدر شاكر السياب»: «وقد بذلت جهداً غير قليل لأبرئ هذه الدراسة من التعميمات، ومن انتحاء اللغة الشعرية الفضفاضة التي طغت على مناهج النقاد في هذه الأيام؛ ذلك لأني أومن إيمانا لا يدركه أي اضطراب بأنا حين نملك زمام الحقيقة نستطيع أن نعبر عنها بوضوح، وأننا حين نجد الحقيقة غائمة في نفوسنا نلجأ إلى المجازات، وأدهى من ذلك أن لا تكون لدى الناقد «حقيقة» يريد أن ينقلها إلى الآخرين فيهيم وراء عبارات شعرية سابغة الذيول يجرجرها لإثارة الغبار ظانا بذلك أن تصاعد الغبار وحده كاف للدلالة على الفارس والفرس»[72].

وفي مقابل ذلك، يفرض علينا الحق أيضا أن نقرر أن إحسان عباس في ما كتبه عن ذي الرمة لم يستوعب عناصر الإبداع الشعري، ولم يستوف جوانب الفن، وإنما رأيناه يقف عند «الصورة» لا يكاد يتجاوزها بنظر عام في شعر الشاعر.

صحيح أن «الحديث عن «الصورة الشعرية» هو – في حقيقته – حديث عن ركيزة أساس من ركائز الشعر، بل هو حديث عن لباب الشعر، وهو حديث موصول بالحديث عن قدرة الشاعر على الخلق الفني»[73].

ولكنه حتى في حديثه عن «الصورة» في شعر ذي الرمة إنما قدم – فحسب – لمحات وأمثلة كانت بحاجة إلى أن تشفع بمثلها، وأن تكتمل في

صورة سيرة نقدية، كالذي كتبه عن التوحيدي، والشريف الرضي من القدماء، والسياب من المحدثين، أو في صورة دراسة نصية كالذي كتبه عن البياتي، لكنه بدا في ما كتبه عن ذي الرمة «محاصراً»، نعم، كان محاصراً بالعجلة، وضيق الحيز المتاح.

في مقاله «الزمن والمسافة...» بدا متعجلا في طرح لمحاته دون أناة، أو محاولة لتبين أسرار ما لمحه من ظاهرة رسم المرئيات عن بعد؛ ولذا أخذت عليه د. حسنة عبد السميع أنه «شغل برصد الظاهرة الفنية دون تجاوزها إلى مغزى نحو الشاعر ذلك المنحى، وكيف وظفه فنيا....» وأنه مر «مروراً سريعاً دون أن يولي مبحثه العناية الكافية من التحليل والتركيب خاصة في الجزء الخاص بقانون البعد والقرب في طبيعة تصوير الشاعر». تقول: «وهنا مفتاح كان جديراً بأن يقودنا إلى تفهم أعمق لبنائه الشعري»(74).

وفي كتابه «فن الشعر»، كان على وعي دائم على مدى صفحاته بأن «حجم الكتاب لا يسمح بالإسهاب»، وأضيف إلى ذلك إحساسه بعسر دراسة قصيدة كاملة لذي الرمة، وتجده كأنما يضمر أمنية أن يقدم «دراسة شاملة لذي الرمة– في حياته وشعره» يبحث من خلالها الدواعي النفسية في اتجاهه الفني، ولكن لم يقدر له – ولا لنا – ذلك.

ولكن ما قدمه عن ذي الرمة – على أية حال – «عينة دالة» على عمله ناقداً، ويصدق عليها ما قاله د. شكري عياد عن دراسته في شعر السياب: «.. ولكنك ستحكم في النهاية أن الدراسة ليست بحثاً نقديا فحسب، ولكنها إبداع أدبي أيضا، بالمعنى الذي يطمح إليه أي ناقد، وهو أن يكون عمله علماً وفناً في الوقت نفسه»(75).

الهوامش

(1) غربة الراعي/ 79، وانظر: حوارات إحسان عباس، ص 117.

وقد طبع ديوان ذي الرمة قبل طبعة (عبدالقدوس أبو صالح) ثلاث مرات: نشره مكارتني في كمبردج سنة 1919م، ثم بشيربموت في بيروت 1934م، ثم مطبع بيبلي في دمشق 1964م، والطبعة التي يشير إليها إحسان عباس إنما هي طبعة بشيربموت (المكتبة الأهلية في بيروت 1352هـ/ 1934م)، وصدق إحسان عباس في وصفها بأنها «غير مشروحة أو مشكولة»، بل هي أيضاً غير تامة، فهي ناقصة تعد نسخاً للديوان، وكان أولى أن تعنون «المختار من شعر ذي الرمة» أو «مختصر شعره».

وقد رجعت إليها في دار الكتب فوجدت ناشرها اقتصر من البائية التي بلغت في الديوان (تح. أبو صالح) 126 بيتاً على 28 بيتاً.

وانظر في وصف هذه الطبعة: مقدمة ديوان ذي الرمة (تح. أبو صالح) 158/1، و: ذو الرمة شاعر الصحراء، حسن نصر الله، ص 149.

(2) أوراق مبعثرة، 247-248.

(3) في مؤلفات إحسان عباس وفي تحقيقاته، كان شعر ذي الرمة سريع الحضور إلى ذهنه، فكثر ذكره في تعليقاته، وفي مواضع لم يكن النص يفرض عليه استحضار شعره، واجتزئ - من ذلك - بمثالين:

أ - في ديوان الرصافي البلنسي (ص 48 - هـ 31) علق على قوله في ختام بائية له «... فكل سبيل من سبيل أب« - ففسر مراده، ثم قال: »... وأراه ناظراً إلى قول ذي الرمة مع قصور في التعبير:... وذكر بيتين له.

ب - في الفصل الذي عقده لابن شهيد من كتابه «تاريخ الأدب الأندلسي - عصر سيادة قرطبة« ص 241 ميز ابن شهيد بكثرة الصور المبتكرة، وذكر بعض أمثلة له، وفي تعليقه على مثل منها استحضر شعر ذي الرمة ليبين مدى ما في الصورة من ابتكار واتباع.

وثمة موضع يبين عن أثر ذي الرمة في لغته، قال في (تاريخ النقد الأدبي)، ص 469: «ويمكن أن يقال إن ابن شرف في نقده دوم قليلاً ثم وقع»، فقوله دوم إنما هو أثر من بيت ذي الرمة الشهير:

حتى إذا دومت في الأرض أدركه   كبر، ولو شاء نجى نفسه الهرب

(4) انظر غربة الراعي 116-117، 208.

(5) هكذا أرّخ إحسان نفسه مقدمة الطبعة الأولى. انظر: فن الشعر ص 6، فليس صحيحاً

ما زعمت وداد القاضي – مرتين– أنه صدر سنة 1953م. انظر: تقديمها لكتاب: «من الذي سرق النار»، ص 10، وثبت آثار إحسان في تقديمها لكتاب «دراسات عربية وإسلامية» ص (م).

(6) انظر: فن الشعر ص 50، 145.

(7) انظر: تاريخ النقد الأدبي عند العرب ص 169–170.

(8) مجلة الثقافة، السنة 12، العدد 588، الاثنين 15 من جمادى الآخرة 1369هـ – 3 من إبريل 1950م ص 19–21. وقد نقلته وداد القاضي في جملة ما جمعت من مقالات إحسان عباس في النقد الأدبي في كتاب «من الذي سرق النار» ص 401–404.

(9) بدأها في 18 إبريل 1949م وآخرها في 22 ديسمبر 1952، وقد توقفت توقف المجلة بعد أسبوعين من هذا التاريخ. انظر: «مجلة الثقافة» (1939–1952)، تعريف وفهرسة وتوثيق: محمد محمد الجودي، ص 72 (على أن في إحصائه مقالات إحسان عباس سهواً وسقطاً: فأما السهو ففي رقم العدد الذي نشر به مقاله عن كتاب: «رياض النفوس في طبقات علماء القيروان وإفريقية...» إذ سجله (563) والصواب أنه (663)، وقد أسقط مقاله عن كتاب «التيجاني شاعر الجمال» وكان ذلك في العدد (666) الصادر في 1951/10/1م.

(10) مجلة الثقافة، ص 19، وانظر: من الذي سرق النار ص 401–402.

(11) مجلة الثقافة، ص 20، وانظر: من الذي سرق النار ص 402.

(12) ديوانه 26/1–27.

(13) ذو الرمة – درس وتحليل محمد صبري ص 15.

(14) السابق ص 24، وانظر: المعاني الكبير لابن قتيبة 704/2.

(15) راجع: ذو الرمة – درس وتحليل ص 24–25، –4، 76، 84.

(16) انظر: التطور والتجديد في الشعر الأموي، د. شوقي ضيف ص 257، وذو الرمة – شاعر الحب والصحراء: د. خليف، ص 280، وذو الرمة شاعر الصحراء – حسن نصر الله، ص 291. على أني أرجح أن الدكتور ضيف تأثر بإحسان عباس، وعبارته في نثر البيتين تكاد تنطق بذلك (انظر قوله:... فهي آتية من بعيد)، ثم إن من جاء بعد (ضيف) تبعه.

(17) ديوان 102/1.

(18) مجلة الثقافة، ص 20، وانظر: من الذي سرق النار ص 402.

(19) ديوان 102/1.

(20) مجلة الثقافة، ص 20، وانظر: من الذي سرق النار ص 402.

(21) فن الشعر، ص 220.

(22) ديوان 418/1–419.

(23) انظر: شرح أربع قصائد لذي الرمة – د. عبدالله الطيب (المقدمة ص (م))، وانظر: شرح مقامات بديع الزمان الهمذاني – محمد محيي الدين عبدالحميد، ص 196، وراجع أمثلة أخرى لذلك وربطها بجانب الإيقاع في: في الشعر الإسلامي والأموي. د. القط/ 444 وما بعدها. و: ذو الرمة غيلان بن عقبة – د. محمد عبدالمنعم خاطر/ 232–234.

(24) تاريخ الأدب العربي 222/1.

(25) انظر في «الصورة الموسيقية» – التشكيل الزماني، و«الصورة المكانية« – التشكيل المكاني: التفسير النفسي للأدب – عز الدين إسماعيل، ص 50–56.

(26) انظر: مقدمة «غربة الراعي»، ص 6–7.

(27) انظر: تاريخ النقد الأدبي عند العرب – المقدمة، ص 9.

(28) مجلة الثقافة، ص 20، وانظر: من الذي سرق النار ص 403.

(29) انظر: طبقات ابن سلام، 549/2، 567/2.

(30) مجلة الثقافة، ص 20، وانظر: من الذي سرق النار ص 403.

(31) ديوان 38/1.

(32) ديوان 706/1.

(33) مجلة الثقافة، ص 20، وانظر: من الذي سرق النار ص 403–404.

(34) مجلة الثقافة، ص 20–21، وانظر: من الذي سرق النار ص 404.

(35) انظر: غربة الراعي، ص 181–192.

(36) انظر: (تقديم) من الذي سرق النار ص 10.

(37) انظر: إحسان عباس – ناقد بلا ضفاف للدكتور إبراهيم السعافين، ص 36 وما بعدها.

(38) انظر: فن الشعر، ص 205–206.

(39) فن الشعر/ 206، وقارن: النقد الأدبي ومدارسه الحديثة 9/1، 15–16.

(40) مدرسة النقد الجديد: نزعة في النقد الأدبي شاعت بالولايات المتحدة منذ منتصف العقد الثالث من القرن الماضي، وإن لم تكتسب اسمها الاصطلاحي إلا في سنة 1941م حينما كتب الناقد الأمريكي جون كورانسوم كتابه «النقد الجديد»..... ومن مميزات هذه النزعة الاهتمام بقراءة النص قراءة يصحبها الفهم الدقيق لدلالات الألفاظ والاهتمام بالأثر الأدبي من حيث بنيته وشكله مستقلين عن شخصية مبدعه أو تأثيره في قرائه المختلفين، فكان من لوازم هذه النزعة اعتبار الأثر الأدبي كائناً عضوياً مستقلاً لا يمت بصلة ما إلى أي عنصر آخر. انظر: معجم مصطلحات الأدب – مجدي وهبه ص 349.

(41) انظر: ألوان الطيف – دراسة في الفكر النقدي لإحسان عباس – عبدالله أمين غيث (ضمن كتاب: في محراب المعرفة – دراسات مهداة إلى إحسان عباس – تحرير: إبراهيم السعافين)، ص 243–244. وانظر أيضاً: إحسان عباس بين التراث والنقد الأدبي – عباس عبدالحليم عباس ص 43–58. وأيضاً إحسان عباس ناقد بلا ضفاف – إبراهيم السعافين ص 7–8، 31.

(42) انظر: فن الشعر، ص 209–215.

(43) السابق، 215–216.

(44) فن الشعر، ص 216–218.

(45) السابق، 218–219.

(46) فن الشعر، 219–222، والأبيات جميعها – من بائية ذي الرمة – في ديوانه 53/1–54، ثم 62–73.

(47) انظر: الرحلة في القصيدة الجاهلية – وهب رومية ص 128، وانظر أيضاً: شعرنا القديم والنقد الجديد، ص 324.

(48) انظر: البعد المكاني في صور ذي الرمة – أسامة سلمان اختيار. بحث منشور في مجلة التراث العربي – دمشق ع 52 – س 13 – تموز (يوليو 1993م – صفر 1414هـ.

(49) فن الشعر، ص 219–220.

(50) انظر: فن الشعر، ص 7.

(51) انظر: نص الأدبيات ونثر إحسان عباس لها – فن الشعر، 221–223.

(52) فن الشعر، ص 223–225.

(53) انظر: (يوسف خليف – ذو الرمة شاعر الحب والصحراء) – صالح سعيد أغا (باب: مراجعات الكتب) في: مجلة الأبحاث، س 22، ج 3، 4–1969 ص 113.

(54) فن الشعر، ص 225.

(55) انظر: إحسان عباس بين التراث والنقد الأدبي – عباس عبدالحليم عباس، ص 86.

(56) انظر: د. عبدالقادر القط – فن الشعر الإسلامي والأموي، ص 426–435، و: أسامة سلمان اختيار – البعد المكاني في صور ذي الرمة الفنية – مجلة التراث العربي – دمشق ع 52 – س 13 – يوليو 1993م. و: طراد الكبيسي – ذو الرمة – دراسة ونقد ص 80–81.

وانظر: د. أحمد محمد النجار – تطور الشعر القصصي في وصف الأوابد، ص 110–126.

(57) النقد الأدبي ومدارسه الحديثة 9/2.

(58) غربة الراعي، 198–199.

(59) انظر: حوارات إحسان عباس، 141، 163، 194.

(60) انظر: إحسان عباس بين التراث والنقد الأدبي، 36. و: إحسان عباس ناقد بلا ضفاف 7–8.

(61) انظر: فن الشعر، ص 207.

(62) انظر: فن الشعر، ص 209.

(63) انظر ما كتبه عن (أهمية الصورة في النقد الحديث) و(هل تصلح الصورة أساساً في النقد) – فن الشعر، 230–240.

(64) إحسان عباس – ناقد بلا ضفاف، ص 36.

(65) انظر: فن الشعر، ص 230، 238.

(66) تاريخ النقد الأدبي عند العرب، ص 601.

(67) حوارات إحسان عباس، ص 27.

(68) انظر: فن الشعر، ص 245–246.

(69) الحيوان للجاحظ (تح. هارون)، 20/2.

(70) انظر: شعرنا القديم والنقد الجديد، ص 149.

(71) انظر: شعرنا القديم والنقد الجديد، ص 48–49، 66–69.

(72) بدر شاكر السياب – دراسة في حياته وشعره، ص 8–9.

(73) انظر: شعرنا القديم والنقد الجديد، ص 57.

(74) انظر: أحلام الخيال الفني – مستويات الدلالة في شعر ذي الرمة: حسنة عبدالسميع، ص 24.

(75) انظر: إحسان عباس في نقد الشعر العربي المعاصر – شكري محمد عياد، ضمن كتاب (في محراب المعرفة – دراسات مهداة إلى إحسان عباس) ص 203.

* * *

نظرة أحمد الصافي النجفي إلى الناس والمجتمع من خلال شعره

محمد بن سليمان السديس(*)



أحمد الصافي النجفي شاعر استقر في وجدانه الاعتقاد بالتفرد والتميز عن أفراد مجتمعه تميزاً مطلقاً، فهو يرى نفسه نسيج وحده، وفريد عهده، أو للمرء أن يقول إنه كان مبتلىً بداء الإحساس بتضخم الذات على الرغم من أنه ذو موهبة شعرية غير نادرة، وفكر فلسفي لم يأت بما لم يأت به الأوائل أو الأواخر وتغلب على أسلوبه الألفة والاعتيادية متمثلة ببساطة الجمل، وقلة الألفاظ والتعابير الشعرية الموحية، وقلة الصور الثرية المركبة، حتى إن باحثاً نعت ديواناً له بالخلو التام من «الصياغة الفنية» بكل ما تشمله من بناء أساسي للابداع[1]. إنه في رأي نفسه، «مقياس الذكاء» في الدنيا بأسرها، يفهم الآخر ولا يفهمه الآخر، وكيف يأمل منه فهماً له وهو «عالم» قائم بذاته ؛ وهو يستكثر نفسه على الدنيا بما أوتي من حس مرهف، وكان وجوده فيها تعذيباً له إذ عاش غريباً، وارتحل غريباً، لم يعِه العالم، ولم يتجاوب معه، وكان النجفي،

(*) باحث سعودي.

حقاً، عجيباً غريباً في نظره إلى نفسه وإلى من حواليه، غريباً في أطواره، وفي اختلافه عن المنظومة الجماعية اختلافاً شديداً، فلا تكاد غربته النفسية تنفك عن مضامين إبداعه على اختلافها:

- أنا في العالم مقياس الذكا   أفهم العالم، من يفهمني؟[2]

- كيف أرجو من عالمي لي فهماً   وأنا فيه عالمٌ مستقلٌّ[3]

- كثيرٌ على الكون حسي الكثـ   ـير، عذابُ لكوني ونفسي معا

كثير على الكون مثلي القليـ   ـلُ، فلا غرْو إن هو لي ضيَّعا

نزلت غريباً به وارتحلـ   ـت فلا لي وعي قطُّ أوْ لي رعى[4]

- أنا بين الورى غريبٌ، وما لي   غير نفسي من صاحب في الحياة[5]

ويشبّه نفسه بدُرّة ثمينة بين حجارة لا قيمة لها، أو زهرة فواحة في أرض مقفرة يباب، وهو تشبيه مستوحى من عبارة قديمة حول تشبيه الحِكم التي يلقيها الفيلسوف أمام جهلة بالدرر تلقى بين يدي بهائم:

فيا دُرَّةً نزلت في حصى   ويا زهرةً سكنتْ بلقعا[6]

ويؤكد مرة إثر مرة فرط زهوه وإعجابه بنفسه وبموهبته وإبداعه، ولا يقتصد في نظرته إلى «عبقريته» حتى إنه ليشبه نفسه بالنبي وإبداعه بالوحي!:

وأنا كالنَّبيّ أنقل وحياً   ثم يجري كالدُّرّ من فوق طِرْسي[7]

وهو (لم يلتق إلا ببليد إحساس، فيعجب كيف يبقى في أرض يكون فيها أفهم إنسان في أبلد أناس)[8]. ويرى أنه، لشدة اختلافه مزاجاً وحساً وفكراً عن البشر، ليس منهم، وإن أشبههم ظاهراً، ولم تجر في عروقه دماؤهم، وكأنه انحدر من آدم عليه السلام رأساً، ولم يلده كابرٌ عن كابر:

- فأجبتهم: ولّوا فما أنا منكمُ   حتى ولو أشبهتكمْ في الظاهر

«جنسيتي» هي غير «جنسياتكم»   و«وثيقتي» فكري ولون مشاعري[9]

- حتى كأني جئت من آدم   رأساً، ولم أعبر على نسله[10]

ويعبر النجفي عن إعجابه بذاته من خلال صور متخمة بازدراء الناس طُراً لا ازدراء فرد أو حتى فئة بعينها وحسب، وإن نال هؤلاء حظوظاً من صور التعالي الممزوج بسوء الرأي فيهم واحتقارهم. وينزع إلى الموازنة أحياناً بين البشر وحيوان أو طير، وتكون كفة الميزان البشرية، فيها شائلة، فقد رسم مرة صورة لقط يبثه الشكاة من جور إنسان قرص أذنه، من غير جرم جناه، قرصةً أوجعته، فيجد الفرصة مواتية للتبرؤ من جنس البشر جميعاً وذمِّهم. ثم يعلن اختياره القط صديقاً له صداقة لا خيانة فيها، ورغبته في مجالسته إياه طوال الأيام، بل تمنيه، لو أجداه التمني، أن يُعَد القط ابناً له يورثه ماله[11].

ويحط من قدر البشر بالموازنة بين صياحهم وهرير الكلاب، بل يدعوه «هريراً» ويؤثر هرير الكلاب عليه لأن هذا ينقطع «ببذل الطعام، وهذا يزداد ارتفاعاً»[12].

وفي حوار مع (عصفور) يوازن الشاعر بين أمة البشر وأمة العصافير، فيغبط العصفور، وهو شاعر مثله، على العيش مع جنسٍ خالٍ من الضغائن والإحن، جنس ينعم بالتوائم والتلاؤم والخلو من المؤذين والأشرار، ويفهم ما يصدح به العصفور، بينا يعاني هو الغربة لأنه يعيش في جنس موبوء بالأضغان والكراهية، جنسٍ لا يفقه من غناء الشاعر شيئاً فهو في وادٍ وهم في وادٍ:

لو أنَّك عائشٌ في الناس مثلي	لكنتَ صمتَّ دهرك صمت حزنِ
كلانا شاعرٌ، لكنَّ صحبي	حوتْ من دون صحبك كلَّ ضغْنِ
وتحيَى بين جنسك، غير أني	أعيش بغير جنسي عيش غَبْنِ
وجنسك ليس فيه غير جنسٍ	وكم في الإنس من وحشٍ وجنّ
وكم لك، إذ تغنّي، من مجيبٍ	وكم قد ضاع بين القوم فنّي!
لقد غنَّيتُ ثم سكتُّ يأساً	لأني كنت في صَمٍّ أُغنّي[13]

ويتمنى أن الناس تجيد الشدو في الصباح كالطير، لكن هيهات فقد أثقلتهم بلادتهم عن ذلك!:

فليت الناسَ مثلُ الطير صبحاً تـرتّـل في أغانيها الفصاحِ
ولكن البلادة أثقلتهم فأنستهمْ عهودَ غِناً مُباحِ[14]

وإذا كان الشنفرى اختار الوحش أسرةً وأهلاً (لا مستودع السرِّ ذائع لديهم، ولا الجاني بما جرّ يخذل) لأسباب غير خافية، فإن شاعرنا يختارهم أيضاً[15] لأسباب تحدّث عنها تصريحاً أو تعريضاً، كما يؤثر النمل أسرة عوض الأسرة البشرية إكباراً لكدِّها وجدِّها ومثابرتها وحزمها (ادّخارِها قوتاً لوقت حاجتها):

رضيت بها لي أسرةً لا كأسرة أعاني بها الإرهاق والكدَّ والأسرا[16]

فالنظرة لنواة الجماعة الإنسانية ذات الوظائف الجلائل، والمهمات الجزيلات لا تُصوَّب إلا خلال ثقب ضيق يكشف واجبات الأسرة الثقال تجاهها، دون فضائلها التي ينعم بها.

وتبلغ الحدة بل القسوة من جانب الشاعر تجاه الناس مبلغ الموازنة بينهم وبين اللواسع واللواسب من أفاعٍ وعقارب ثم نعتهم بأنهم شرٌّ منها[17]، ولذلك يتساءل: كيف لا يجد إنساناً يوثَق به؟ فهل فني الرجال؟:

ألا أرى آدمياً حائزاً ثقتي هل مات آدمُ؟ أم أوصى لحواءِ؟[18]

كيف أضحى الناس جميعاً حمقى؟[19].

ويتأزم في تشاؤمه وبرمه بالوجود كله وما فيه فيظل يبصق عليه حتى يجفَّ ريقه[20]. ويرى أنه ينبغي اجتناب الناس فهم لئام يزدرون من يكرمهم[21]؛ وهم أهل شرٍّ وفتك وتحطيم كسيارة أُلقيت من علٍ لتحطم كل من يمر أمامها[22]؛ وهم صغار، وإن تعلموا، فلا رشد لهم ولا عقول، والعلم في يدهم كسلاح خطير في يد طفل[23].

ولما سعد مرة بالاصطياف في مصيف خالٍ من الناس كان هذا الخلوُّ أجمل ميزاته لديه إذا عدم من يصيح فيكدر عليه صفاء التفكر فيما تقع عليه العين من صور طبيعية خلابة، أو من يغنّي فيفوّت عليه الإصغاء إلى حفيف ورق الشجر، فهو يعانق الطبيعة مخْلداً إلى النوم مع الطير ومستيقظاً معها. فإذا آنس في هذا المصيف بشراً بَرِحَه، وكذلك البوم إذا حلّت روضاً برحته البلابل. ثم يذم سلوك بعض المتنزهين وما يبدر منهم من جلبة وصخب ومعاركات ومرافسات، ويصفهم بأنهم ليسوا أهلاً للتمتع بجمال الطبيعة لأنهم لا يعون ما أودع الله فيها، ولو علمت الطبيعة بكنههم لما أبدت لهم جمالاً:

فلو عرف البدر من جاءه لأخفى محاسنه واستتر
ولو عرف البدر عشاقه لكان بليل التّمام استتر[24]

وقد فقد الأمل في أن يجد في الناس خيراً بعد أن اكتوى بنيران الكثير منهم:

- تجنّبت تجريب الورى خيفةً فما وضعت يدي إلا كوتها **التجارِبُ**[25]
- أفي كلِّ يوم تجرِباتٌ وخيبة فكم صدّني عن أن أحبهم البغض[26]

ويصف مجتمعه بالدناءة، وبأن علاجه مستعص لتغلغل الأرجاس فيه، حتى إنه رام إصلاحه فانتقلت إليه منه عدوى الفساد[27].

وتختلف رؤاه عن رؤى الناس حتى اعتراه ارتياب في صحة عقله، وتساءل أهو إنسان بين وحوش؟ أم جنيٌّ بين أناسيّ:

لي فكر قد خالف الناس حتى خلتُ أنْ قد أصيب عقلي بمسّ
فكأني الإنسان ما بين وحش أو كأني الجنيُّ ما بين إنس[28]

ويعزو غربته الاجتماعية إلى أنه لم يجد في الكون (أهلاً) يمكنه التواؤم معهم[29] فالناس أحاسيسهم متبلدة ثقيلة كالحجارة أو هي أثقل[30].

وكان حسن ظنه بالناس يفضي به إلى الوقوع في شراك خداعهم، ولهذا كان، وهو شاب، يبتغي إرضاء الناس، فلما تقدمت به السن صار يلتمس كيف يرضى عنهم[31].

ولأنه يتوجس من البشر شراً ضاق ذرعاً بمن ينظرون إليه، وأوجس خيفة أن وراء نظراتهم رغبةً في دسّ الأنف في خاص شأنه لمعرفة حركاته وسكناته. إنه لم يطق صبراً على هذه النظرات التي تقيد حريته، فلا يحيا ويتحرك كيفما شاء؛ فهو منها في شرِّ سجن[32]. وأبدى استياءه من الشهرة التي جلبت له نظرات الناس حيثما كان فبات كأنْ لا عمل له، إلاّ تلقيها، وتساءل ساخراً هل يقف ويشارك الناظرين إليه التحديق في نفسه[33].

على أن هذا الإنسان الغالي في الاعتداد بذاته، يُقرُّ بالنقص، وبأنه إنسان اعتيادي، وإنما الشأن نسبيٌّ فهو اعتيادي موازنة بالعباقرة، عبقري موازنة بمن خالطهم من عامة الناس فبدر المتفرد من بينهم، وبدا دانياً من الكمال لِفُشُوِّ النقص في البشر، وخلو دنياه من الكَمَلة، كما أن عدَّه كاملاً في أعين الآخرين هو النقص بعينه في نظره هو لسوء رأيه فيهم:

- فأبْسَطُ عـاديٍّ إذن عبقريُّكمْ ... لأنّي عـاديٌّ وأبسـط مـن عادي[34]

- ألا كاملٌ في الناس يبدو به نقصي ... فقد عزَّني بالنفس بين الورى فحصي

يلـوح كـمالي حـين فحصي لجيرتي ... ويبدو لنفسي حين أخلو بها نقصي[35]

- إني وإن كنت في جهلٍ له صغرت ... نفسي فأصغرُ مني العصر والجيل

بعوضة أنـا في الـدنيـا وحـين أرى ... بعض الـورى فكأني بينهم فيل[36]

*****

وبعد العموم يكون الخصوص.. لنتتبع نظره إلى فئات بعينها في المجتمع: فعن الأصدقاء عبَّر النجفيُ عن نظرةٍ إليهم متسقة مع نظرته السلبية إلى سائر

الناس فلا شيء لديه ليقوله عنهم إلا الشكاة من نسيانهم العهد، وذبول عاطفة الوداد من أفئدتهم بمرور الزمن[37]، والشكاة من الانخداع بالأصحاب الذين وثق بهم فلم يحظ منهم إلا بغدر موجع[38]، أو خيبة أمل مفجعة، على تنوعهم واختلاف صفاتهم وميزاتهم من بَرٍّ وفاجر، وعالم وأديب، وشاعر وماجن، ونبيل محافظ، وراوي حديث، وصاحب نادرة، وحُلو نكات، وجليس مؤانس، وشجاع، وغيرهم[39].

وهو مبتلى بغدر الأصحاب حتى الأوفياء منهم، على الرغم من إخلاصه هو؛ فقلوبهم من صخر، ولطفهم برق خلَّب[40]. فصار يضيق بهم، ويود ألا يراهم لأنه لم يجن منهم إلا الشقاء، فاحتال لتحقيق ذلك بأن يكلفهم شيئاً فيذهبون ولا يعودون[41].

وقد ظل يبحث عن الصديق الصادق الذي:

يسرك حاضراً روحاً ووجهاً وذكراه تسرُّك في المغيب[42]

طوال ما مضى من عمره وذلك نحو سبعين سنة فلم يظفر به، فتساءل أسيجده، يا تُرى، بعد الممات في عالم الغيب[43]. ولو غربل أصدقاءه لما بقي في يده إلا الغربال. (الأمواج 276 لو أنني غربلت...). ويصف عداوة الصديق بأنها أقسى العداوات (وذلك شبيه بمضمون بيت طرفة عن ظلم ذوي القربى[44]. ويصور قسوة التجربة التي يقاسيها من يعادي صديقاً واصفاً إياها بأنها أشد إيجاعاً من طعنات الرماح:

نزع الوداد من الفوائد أشد من نزع الأسنة والرماح الذُّبَّل[45]

ويدعو إلى التجمل مع الصديق المسيء، وهي دعوة نادرة من شاعرنا إذ يتخلى عن تعنيف الآخر والقسوة عليه إلى نَهْج نَهج الحكماء الذين يدعون إلى غفران زلات الصديق كالمثل الشعري الشهير (إذا أنت لم تشرب...) الذي صبه النجفي في قالب آخر دونما زيادة[46]. كما أنه، مرة أخرى نادرةً ندرة

الكبريت الأحمر، يقر بأن بعض الأصحاب أوفياء، وأنهم زينة لمصاحبيهم إذا كان بعضهم بخلاف ذلك:

لا تأسفنَّ على خِلٍّ تفارقه   إلاّ إذا كان طبعٌ للوفا فيه
بعض الرفاق كمثل التاج تلبسه   وبعضهم كقديم النعل تلقيه(47)

إنه حتى وهو بصدد ذكر الخليل الوفي لا يدع جانباً الذم الشبيه بالطعن القاتل لمن هو في رأيه أهل له، فيرسم صورة فيها مقابلة بين طرفي نقيض (التاج الذي تلبسه × ا لنعل الشرثة التي تلقيها) = (الصديق الوفي الذي تحتفظ به × الصديق الغادر الذي تتخلص منه).

*****

ولم يثمر تجريبه الجيران ثمرة مختلفة عن تجريبه الأصحاب فأضحى لا يطيق جوار أحد، وإذا كان قد حُثَّ على اختيار «الجار قبل الدار» فإنه آثر ألا يكون له جارٌ بأن يسكن البراري والفلوات لأنه لا يطيق مجاورة القساة الغلاظ الذين يؤرقون جارهم ويضجرونه ليل نهار. إنه لم يلق في طول المعمورة وعرضها جاراً صالحاً له، وما ذلك – كما أقرّ – إلا لأنه يريد جاراً لا عيب فيه كأنه مَلَك.. ويبسط نظرتهم مجادلاً: ولِمَ يجاور بعضنا بعضاً مزدحمين، وفي الأرض منأى للكريم عن الأذى:

قال قوم: الجار قبل الدار   ولذا قد أَلِفْتُ سكنى القفارِ
طفت في الأرض ما ظفرت بجار   فمن اليأس ما أقمت بدارِ
لست أرضى إلا جوار ملاك   لا جواراً لكلّ وحشٍ ضارِ
كيف أسطيع حَمْل غلظة جار   هو في الليل مزعجي والنهارِ
وُسِّعَتْ أرضنا لكي نتناءى   فلماذا ازدحامنا في الجوارِ؟(48)

ويحذّر من مجاورة الفقير، ويصف منهجه في العيش بأنه مما لا يعود براحة على جاره، فهو بلاء على نفسه وعلى جاره معاً: إذا تكلم صخب لأنه

لا يحسن الهمس والمخافتة، ثم يكون لديه ديك كثير الصياح يدعوه (المؤذن) والمؤذن لا لوم عليه ولا تثريب في «آذانه» الجهير، ولديه جهاز استقبال إذاعي لا يعرف الصمت، وجهاز هاتف يمزق الآذان.

وهذا الجار متبلد الحس، عنيد لا يلين لمن يطلب منه غض صوته، وإنما يزداد صخبه. إنه متدين فيما عدا إيذاء جاره بجلبته، وهو منتن، ثاوٍ دائماً في مسكنه لا يكاد يبرحه لنزهة، وله صبيان كثيرون يملأون الأزقة وفيها يتلقون تربيتهم، وتجد الخصام دائراً دائماً على أشده في بيته حتى كأن منزله منشأ الحرب ومنبتها:

واحذر جوارك للفقير فعنده ... ديك يصيح، و(راديٍّ) لا يسكت
وإذا حكى لجليسه هزّ الفضا ... حتى بهمسٍ صوته لا يخفتُ
«تلقونه» للأبعدين صياحُه ... حتى ترى الآذان منه تَفَتَّتُ
الديك يدعوه الفقير «مؤذّناً» ... إذ يزعج الأسماع حين يصوّتُ
أولاده ملءُ الطريق وريحه ... ملء الأنوف، وللهناءِ مشتّتُ
ما إن يبارحُ بيته لتَنَزُّهٍ ... يمسي ويصبح فيه ثم يُبَيّتُ
إنتاجُه الأولادَ غايةُ همّه، ... أستاذهم طرق وذوقٌ ميّتُ
تجد الحروب مقامةً في دارِه ... فالحرب تولد في فِناه وتنبُتُ[49]

ومن النماذج الاجتماعية التي ألمّ بها النجفيُّ الثقلاء كأنموذج الثقيل المؤذي الذي يبلغ تضايق جليسه منه أن صوته عند الوداع يكتسب (أعذب نغمة)، ويكون وداعه (أحلى من سلام حبيب)[50]، وأنموذج الثقيل المزعج مستيقظاً بصياحه المجلجل، ونائماً بشخيره[51]، وأنموذج الثقيل الذي يسيء إليك فتسعد لإساءته أملاً في أن تحمله على تجنب لقائك حياءً فتستريح منه، لكن أملك يخيب، فلا يغيب عنك حياءً وإلا إدراكاً لكرهك لقاءه:

رأيتُ إساءاتِ اللئيم تسرني ... لكي يستحي مني فيبعد عن وجهي
وكم من لئيم ساءني ثم جاءني ... فلم يُقْصِه عني حياهُ ولا كرهي[52]

ويرسم صورة لثقيل يمدُّ يده إلى ديوان شعره الذي (يحمل نبضات فؤاده) فيسعد الشاعر ظاناً أنه إنما يريد ابتياعه، لكنه يطفق يقرأه قراءة مكسَّرة لوزنه وإيقاع لفظه تكسيراً موجعاً، وغير مكتف بهذا يأخذ في إبداء اعتراضاته عليه، والشاعر كاتم نفسه، مقتسرٌ بسمةً مصطنعةً، ومبدياً الإذعان وهو يكاد يتميز من الغيظ(53).

ويصور ثقيلاً هائل الثقل تصويراً كاريكاتورياً، فيسرد تشبيهات له عديدة فريدة فهو «صدمة أوجاع، وقلع ضرس، وهجمة أسقام في أرض لا طبيب بها ولا دواء، وطاحونة روح، وقفةُ كناس، ومرآةُ شمطاءَ، وسَنْدان نحاس، ومخزن فحَّام، وغَبرةُ كَلاّس، وكونُ همٍّ، ودنيا يأس، ومطلع ديَّان، ونكبة إفلاس، وطلعة تابوت على موكب عرس» ووجوده يقطع الآهة فلا تتم، ويقطع الأنفاس، ولو كان شراباً لكان شراباً قبيحاً قبيحة يقيئها شاربه، لا يكسره حتى الفأس بل هو من ثقله يكسرها، ولو جُرَّ بأمراس حديد لتقطعت(54).

وفي انفجارة أخرى انبرى النجفي يرجم ثقيلاً أفسد عليه بصياحه ذات صباح متعته بالإصغاء إلى تغريد بلبل، رجماً كأنه بقنابل:

شوشْتَ صوتَ البلبل	فاصمتْ وقم وترحَّلِ
ماذا يزيحك قل لنا	يا أثقلُ ابنُ الأثقلِ
يا غمةً لا تنجلي	يا همَّ ليلٍ أليَلِ
يا مثلَ شُربِ المُسْهِل	يا شوكةً في الأرجلِ
يا وخزةً في المفصلِ	يا ضربةً في المَقْتَلِ
أمجيبَ من لم يسألِ	يا ذا الكلام المخجلِ
أعقلت أم لم تعقل	يا ابن الثقيل الأولِ
يا ابن البلاءِ المُنْزَلِ	يا ابنَ الوباءِ المُقْبِلِ
يا عائشاً في الأسفل	يا جَدْبَ عامٍ مُمْحِلِ

يا تَنْبَلَ بنَ التنبل | يا مُفْرطاً في المأكلِ
يا هُوَّةً لا تمتلي | يا عثرة المستعجلِ
وسط الطريق الموحل | يا صِنْوَ داءٍ معضلِ
يا خيبةَ المتأمِّل | يا مُسْكِتاً للمَحْفلِ
مثل الزكام المُسْعِلِ | مثل السعال المعتلي
يا ليلةَ المُزَمِّل | يا وحشةً في المنزلِ
يا حنظلَ بن الحنظل | يا جالب الآلام لي
تحكي بدون تأمُّل | تهذي بدون محصَّلِ
ألهيتني عن بلبلي | بخوارك المتأصِّلِ

يا أفعلَ بن الأفعل (55)

*****

وللنجفي رأي في صلته بالنساء المتقدمات في السن دالّ على عدم قبولهن، فتصورهن مسؤولات عن إعراض الفتيات عنه، وأخذ يعذلهن على أمرٍ هن منه بريئات. فقد صور عجوزاً ساغبة جاءته تجرّ الخطى، وتردد الأنين، تشكو الألم والعوز، وتطلب ما ترد به غائلة السغب، فما كان منه إلا أن جبهها بالقول: أين أنتِ إذْ كنتِ ملْءَ إهابكِ شباباً ونضرة؟ إنك لم تأت إليَّ لأشفي بقربك فؤادي من أساه، كما لم تأت إليَّ أية فتاة لتخمد أوار نار شوقي، إنك كنتِ وأنت فتيَّةٌ تتناءين عني، ولا ترقِّين لمعاناتي، وتجودين بوصلك على سواي، ولما كبرتِ جئتني مُغَذَّةَ السير فإن كنتُ على قدر من دمامة ينفِّرك، أفَلَستُ الآن أكثر دمامة؟ فلتمضِ إلى عاشقيك الذين اجتنوا وصلك ليهُبُّوا لعونك. أما أنا فلابد أن تغضبي وتشتميني إذا لم أجُدْ لكِ بعطاء. لكنك اعتدت التدليل على عشاقِك فأتيتِ تمثِّلين ذلك الدور.

ويسير على هذا المنوال مكرراً بعض المضامين كجودها بجمالها على أهل الجمال، فلما أفلست منه مالت إلى المفلسين، فهي لغيره إذ جسدها صحيح، وله، وهي شيخة سقيمة.. ويعجب:

كـأنّي سـوايَ بـحفظ الصبايا جـديـر، وبـالـوصـل مـنـهـا قـمـين
ولـكـنـني دون بـاقـي الـورى بـحـفـظ العـجائز طـرّاً ضمين[56]

ويصور مرة أخرى تجربة له مع عجوز هرمة، جاءته (تتقاذفها السنون) فكأنها الموت بل هي شر من الموت، لأن الموت له سكون، ولا سكون لها، وهي على قبحها، تتغنج، وأثقِل بغنج القبيحة! وهي تلقي عليه الأوامر الكثيرة لتعودها في شبابها ألا يرد لها أمر فما يكون منه إلا أن ينصاع لتلبية أوامرها مكرهاً، وقد لطخت وجهها بغطاء سميك من طلاء كان له كالقبر، وهو قبر لم يُخْفِ قبحه. إذا زارته كدرت صفو مزاجه فلم يقوَ على ابتكار فكرة، أو صوغ جملة، فما إن تبارحه حتى يُسمِحَ له طبعه الفني. بوجودها تجتمع عليه الأشجان، وتزداد وحدته[57].

*****

ويبدو أنه كان تعيس الجَدّ كثيراً ما يواجه ما يستاء له، وقد شكا من موت حظه:

نـبـهـت حـظـي أن يـفـيـق فلم يفِق فـإذا بـه قـد نـام حتى ماتا[58]

*****

وضرب بسهم وافر في نقد السياسة وأهلها فهي (كالزئبق الرجراج)[59] لا تعرف قوانينها ثباتاً. وشكا من الظلم السائد في وطنه، ودعا هارون الرشيد إلى أن يهب من مرقده ليرى ما آل إليه حال العراق من جهل وظلم، وفشو نفاق، وفقر، وتخلف، واستعمار طامع في خيراته[60]. وسجل ما يلقاه الشعب من السياسيين من قمع حتى خرس، فالصمت للحر كالحبس له، وإن رام الخروج من

حبس الصمت ألفى نفسه بين حيطان الحبس الحقيقي[61]. ودعا إلى الإصلاح وتحقيق الحرية فقد كادت الأنفاس تخنق بالقمع والقهر وتكاثف الظلمات التي كلما شع في غيهبها ضوء نار سورع إلى إطفائه:

نسمة الإصلاح هبي نحونا ... فلقد ضاق علينا النَّفَسُ

هل نرى يوماً سنا حرية ... فلقد ساد علينا الغلس

في ظلام الشرق نارٌ لمعت ... وعلى الغرب نهار مشمس

إن ضوء النار يطفا عاجلاً ... هل لنا من ضوء شمس قبس[62]

والأمة مخدوعة: العسكريون بالأشرطة والألبسة الزاهية، وعلية القوم بـ (الكراسي)، فشاع فيها العجب والتيه، وكأن الناس ثَملون أو ناعسون، وتسلط من بيدهم زمام الأمور على المال العام، فالداء في الرؤوس ولا شفاء لبدن ذي رأس عليل، والسياسيون في بلاده يخدعون شعبهم إذا كان ساسة الغرب يخدعون عدوهم، والنفاق سائد بين الشعب وهيهات أن يرتقي شعب يشيع فيه النفاق:

خدعوا جندنا بزاهي اللباس ... واستمالوا كبارنا بالكراسي

فغدونا نَخْتَالُ تيهاً وعُجْباً ... وكأنَّا في سكرة أو نعاسِ

إن أضراسَ أمتي زعماءٌ ... قد أَلَحَّتْ بأكل مال الناس[63]

جسم شعبي العليل يَبْغي شفاءً ... كيف يُشفَى وداؤهُ في الراس

ساسة الغرب تخدع الخصم لكن ... خادع الشعب في بلادي سياسي

كل شعب راج النفاق لديهِ ... فهو شعب يسير للإفلاسِ[64]

*****

ومن يخن وطنه فلدى شاعرنا كثير عذلٍ وتعنيف له، فهو يخدم الأجانب ويضر وطنه، لأنه لم يذق خدمة الأوطان، وهو لا يفهم لغة المصلحين، وهو يخدع شعبه متمادياً، دونما خوف من أن يتيقظ هذا الشعب يوماً لخداعه:

وحتى العدو لا يثق بمن لا يثق به قومه[65].

أسْكَرْتَ شَعْبَكَ في خداعِكَ بُرْهَةً أوَلَمْ تُحاذِرْ صحوةَ السكرانِ؟

والأمة التي تحاسب الخائن الذي يأكل ما لها لا يسود فيها التمسك بالسلوك الطيب، والخلق القويم. والفساد النفسي أدهى وأمرُّ من الفساد الحسي:

لا ترم أن ترتقي الأخلاق في أمةٍ يرقى بها المختلس

تُغْسَل الأوساخ عن ثوب الفتى وبثوب النفس يبقى الدنس[66]

ودعا إلى بتر العضو الفاسد في الكيان الجمعيِّ كما يبتر العضو الفاسد من الجسد، وإلى استبعاد ذوي الغايات الذاتية الرديئة عن تولي المناصب الخطيرة، فالعين الرمداء لا ترى جيداً[67]، ليصلح حال الأمة، ويُقْضَى على الفساد فيها.

أما من يبلغون منازل فيتيهون بها، فلا قيمة لهم كالغبار ضئيل النفع وإن بلغ الأعالي:

*****

فهم عالي الغبار فلا تَخَلْهُم وإن بلغوا السما إلا رغاما[68]

ويحمل النجفيّ على ما في مجتمعه من جور يمارسه الأغنياء في حق الفقراء، فكثير من أولئك إنما يعيشون بسبب ما يقاسيه كثير من هؤلاء من سوء حال وسغب، وتعمر ديارهم لخراب ديار الفقراء، وما أكثر القصور التي بنيت فوق جماجم البائسين! وكم من جانٍ ثماراً لم يتعب في غرس شجرها، وغارسٍ لم يجْنِ ثمراً!:

والظلم قد عمَّ الدنيا فنكّد حياة الشاعر فطفق يسأل الله سؤالاً لا يخلو

كم عاش قوم من طوى قومٍ وكم عُمِرتْ ديار من خرابِ ديارِ

فَلَرُبَّ قصرٍ بالجماجم مبتنًى ... ولَرُبَّ نهرٍ بالمدامع جارِ
كم مجتنٍ ثمراً ولم يغرس، وكم ... من غارسٍ لم يَجْنِ من أثمارِ[69]

من تعدٍّ وجهل إذ يقول: ارفع، إلهي، الظلم، أو فلتُعْمِ عيون الناس حتى لا تراه[70].

وينادي الشاعر العدل المفقود عله يعود، فقد كثرت مناداة المظلومين إياه فلم يجبهم، وأقيمت محاكم باسمه، لكنه شنق على بابها، فقُتل كما قُتل أبرياء كُثْر، ويدعوه إلى العودة إلى الغاب فحريٌّ به أن يجد الوحوش تتقبله إذا رفضه البشر المتحرون الذين لهم في كل يوم معيار للعدل جديد تحتار في فهمه العقول، بحيث تتقلب المقاييس بحسب أهواء ذوي المصالح الأقوياء فيدعى العدل يوماً جَوْراً، ويوماً يدعى الجور عدلاً:

يا عدلُ يا عَدلُ أين أنتا؟ ... ناداك دهراً وما سمعتا
محاكمُ العدل كم أقيمت! ... لكن على بابها شُنقتا!
عليك أبكي كأبرياء ... قد قُتلوا مثلما قُتلتا
ارجع إلى الغاب علَّ تَلْقَى ... عطفاً من المُدْنِ قد حُرمتا
في كل يوم قياسُ عدل ... جرْنا بتفسيره وحِرْتا
العدلُ بالأمس صار ظلماً ... والظلمُ عدلاً، فهل فهمتا؟
في كل يوم دعوك باسْم ... فكيف لليوم ما جُننتا؟[71]

ثم يدرك الشاعر أن المظلوم هو الذي أغرى الظالم بنفسه كما أغرى ضعف الغنم الذئب بها، والتذمر والشكاة لا تأتي بالعدل وإنما تأتي به القوة:

لا تَشْكُ للعدل ضيماً واشكه لظُباً ... فالعدل أصبح في الدنيا بلا أذنِ
ضَعْفُ الخراف دعا ذئب الفلاة لها ... فالذئب للضعف ليت الضعفَ لم يكنِ

ومن أفدح ألوان الظلم التي نقمها الشاعر استعباد ذوي الأديم الأسود من الناس على يد الأديم الأبيض منهم، فيتمنى على الشمس التي يعزو إليها

سبب سواد ألوان السود أن تسفع وجوه البيض حتى تسود، فلعل السود يستعبدونهم كما استعبدوهم:

لُوحي على بيض الوجوه لتُحرقي بـالحَـرِّ آبـاءً لـهـم وجـدودا
فعسى إذا سْـوَدَّت وجوهُهم غداً يـغـدون يـومـاً للـزنـوج عبيداً(72)

*****

ومن الظلم السائد في المجتمع ما يقع على الفلاح الذي ينعته الشاعر وما يقاسيه من عنت وعناء: يغدو خميصاً ويروح خميصاً، وفي كل من فؤاده ويده جراح عميقة، بيته، كدهره، دامس الإظلام، فلا قنديل ولا شمعة، بيت ذو سقف واه يفسده المطر القليل، وكوخه صغير يطير به الهواء الرخاء، تراكمت عليه الديون حتى أرهقت كاهله. وجهه المغضن، وجبينه المسطر كأنما يكتبان على الألواح قصة معاناته وشقائه.

يتصبب عرقه طوال عمره مشكلاً قطرات كاللآلئ، لكنها لآلئ تُزيِّن أوشحة إنما يتحلى بها الأثرياء دونه.

إنه ضحية مطامع شتى لا طاقة له بها، وكيف يقوى على دفعها ولا سلاح له سوى صياحه؟ وأصحابها جفاة غلاظ لا يؤثر فيهم إلا ما يؤثر في الأحجار، وهم في شغل شاغل عن شؤونه بالتصارع على استعباده، واستلاب حقه، وتدور بينهم أقداح الشراب انتشاء بالهيمنة عليه، بينا لا يملك إلا دمعَهُ ليملأ به قدحه:

كـم دارت الأقـداح بينـهـمُ ولم تُمـلأ بـغير دموعـك الأقـداحُ(73)

وينحى باللائمة في علة الحال البائس الذي يعانيه الفلاح على الحكام الذين كأن أهل القرى في نظرهم (خشب مسندة) أو أجساد هامدة، وذلك للبون الكبير بين الفئتين فئة متألمة، وفئة رافهة تسمع أنين المتوجعين فتنفي أن يكون سببه بؤس حالهم، على أن شظف عيشهم بادٍ لكل ذي عينين وإنما ينكره المتسلطون المكابرون:

حسب الولاة الحاكمون على القُرى أن ثَمَّ أجسادٌ ولا أرواح
كيف التفاهم بين ذينك: نائح يشكو العذاب وسامع مرتاح
قد أنكروا البؤس الذي بك محدق أفينكرون الحق وهو صراح؟

ويدعو الفلاح إلى الكف عن ممارسة الغرس إذ إنه يغرس ما لا يجني ثمره، إنه لا يجني من كدحه إلا الشقاء، فالثمار الناضجة محرمةٌ عليه حلالٌ للأقوياء المبتزين لثمار جهده، حتى كره الحقول، فلم يعد يبتهج بعطر شذاها، بل بات يخال عُسُب النخل رماحاً وسلاحاً:

يا غارس الشجر المؤمَّل نفعه دعه فإن ثماره الأتراحُ
اقلعه فالثمر اللذيذ محرَّمٌ للغارسين، وللقويّ مباحُ
أصبحت تورثك الحقول أسى فما يهتاج أنسك نشْرُها الفواحُ
ترتاع من مرآي النخيل كأنما سعف النخيل أسنَّةٌ وصفاح

والفلاح لا يذوق طعم الراحة إلا حين يعتلّ لشدة حبه العمل وإخلاصه فيه؛ ولبؤسه علل تفضح الأثرياء، لكن هيهات أن يمكنه البوح بها!

ويستثير الشاعر الفلاح للكلام مستبطئاً إقدامه عليه حتى كأنه به خرساً، أو في لسانه عجمةً، وإن كانت ألسنة الطغاة لا تتوقف عن الكلام:

تقضي حياتك بالعناء ولم تكن في غير أيام السقام تراح
سرٌّ ببؤسك فاضحٌ لذوي الغنى لو أن سرك في البلاد يباح
حتام، يا هذا، لسانك ألكنٌ؟ وإلامَ ألْسِنَةُ الطغاة فصاح

ولكن، لا غرو، ففي هذه الحياة ينصبّ العَذْلُ كلُّ العَذْلِ على الفقير إن أخطأ، أما الغنيّ فلا لوم يأتيه ولا تثريب، فخطؤه مصفوح عنه:

كُلُّ الجُناح على الضعيف إن اعتدى أما القويُّ فما عليه جناح

ثم يتوجه الشاعر بخطابه إلى الريف مؤكداً أن مشكلات كثيرة متنوعة تستعصي على الحل (لعدم رغبة الحكام الجائرين في إيجاد حلول ناجعة لها)..

ويأخذ في رسم صور موحية لشقاء الفلاح: فطيره في الرياض اغتالها صقر العدوّ، وسمكه ازدردها التمساح، وورده خنقته الأشواك، وبلابله المغردة هجرتْهُ:

يا رِيفُ إنَّ كتابَ بؤسِك مُشْكِلٌ ... يَعْيَى بحلِّ رموزِهِ الشُّرّاحُ
أطيارُ رَوْضِكَ غالها بازُ العدا ... وعدا على أسماكِكَ التمساحُ
الوردُ قد خَنَقَتْهُ أشواكُ الرُّبَى ... ظلماً، وفرَّ البلبلُ الصَّدَّاحُ

ويستفهم مستنكراً: كيف لا يجد ساكنو الريف ما يشربون خلا الماء الآسنَ الآجنَ الكدر، بينا يرتوي حكامهم خمراً:

يا ريفُ ما لَكَ شُرْبُ أهلِكَ آجنٌ ... رَنِقٌ، وشُرْبُ ولاةِ أمرِكَ راحُ



ومن شر الأسقام التي تنخر في الجسم الجمعي الحسد، ولهذا نهى الله تعالى ونبيه صلى الله عليه وسلم المسلمين عنه، كما نهاهم عن كل مضرٍّ بهم، موهن لقواهم، أو ممزق لكلمتهم. أما النجفي فلحساده منه ما يكبتهم إذ سخر من حسدهم الذي عوضَ أن يضره نفعه، وشبه نفسه بالنار ذات الجمر الكثير يُنفخ فيضطرم ويعلو سناه، فهم يرومون التهوين من قدره، وإطفاء ذكره، فيزداد تألقاً، ويزدادون احتراقاً فهُموداً أو خُموداً:

إن أنفاسهم بناري تلظّت ... إذ تصدّى لنفخها الحُسّادُ
زاد في حرقهم تزايدُ ناري ... ولناري من حرق خصمي ازدياد
فاشتعلْنا ولي من النّارِ نورٌ ... سوف يبقى وللحسود رمادُ(74)

*****

والكذب هذه الخلة الذميمة المستشرية سجل النجفي فشوّها بين الجنس كله، ولهذا فلو مقت الكذابين لكان عليه أن يمقت الناس قاطبةً، بل لَمَقَت حتى نفسه(75).

وأبدى تحديه للأقاويل والإشاعات التي يروجها عدوه زوراً، لأن الكذب خليق بأن يزدرى لأنه وإن انطلى على الناس حيناً سرعان ما يكذبه فعل الشاعر المصيب:

تناهشتني إشاعات ملفقة فَرُحتُ مزدرياً بالقيل والقال
دعهم يقولوا! دَعِ الدنيا تصدقهم غداً يكذِّبُ فعلي كلَّ قوّال(76)

*****

وكما أسِيَ الشاعر النجفي على اختفاء العدل بين الناس أسِيَ ممضّاً على اختفاء الوفاء تلك السجية النبيلة التي تسمو بالإنسان عالياً. إن شاعرنا قضى ما انقضى من عمره قبل قوله هذا النص الوجيز وهو يطلب الوفاء في كل مكان دونما طائل:

مرَّ عمري ولم أزل أتحرى وأطوف الأمصار والأحياء
وأنادي: يا أيها الناس قولوا هل رأيتم شيئاً يسمى الوفاء؟(77)

*****

ويستشري في المجتمع الإسلامي الشرك كالتبرك بالأضرحة، وعلى رغم انتشار الوعي الديني والعلمي نسبياً في هذا العصر فإن التحرر من هذا الانحراف العقدي الجليل الخطر لما يتحقق بعد فما برحت الأضرحة في كثير من البلاد الإسلامية يُتبرك بها؛ وحول ذلك تساءل الشاعر النجفي كيف ترجّى حياةٌ ممن يتوجه بالعبادة إلى أموات [لا يملكون لأنفسهم نفعاً ولا ضراً، ولا يملكون موتاً ولا حياةً ولا نشراً]:

كيف تسري روح الحياة بقوم شغفوا في عبادة الأموات(78)

*****

وحمل النجفي على التقليد، وعده أسراً، ولهذا ادعى أن لا تقليد بشعره، فكل بيت بكر المعنى(79). والتقليد موتٌ لأن المقلِّد يفنى فيمن يقلّد:

بغيرك تفنى، إن تقلده، فاجتنبْ مسيرك خلف الغير تَحْيَ أمـراً حُـرّا

ويضرب مثالاً بالنبات الذي لا يقلد غيره، ويجادل بأن العقل أولى بترك التقليد. وإذا كان الطفل معذوراً في التقليد فما عذر الرجل(80)؟

واشتدت حملته على أهل الشرق في محاكاتهم الغربيين محاكاةً سلبتهم عقولهم ورصانتهم وعراقتهم فطفقوا يتتبعون خطى أهل الغرب أينما ساروا:

تـقـلـد، يـا شـرقـيُّ، غـيـرك دائـبـاً فَتُحْسَبُ مـوجـوداً ومـا أنـت موجود

لـقـد سـلـب الـتـقـلـيـد عـقـلـك كله فسحقك مـوجـود ورشـدك مفقود

تـقـلـد في أكـل وشـرب وملبـسٍ ويعروك للتقليد في الليل تسهيد(81)

*****

وفي تفسير لكلمة الشاعر كبلنج الشهيرة: «الشرق شرق والغرب غرب ولن يلتقيا) طفق شاعرنا يوازن بين الحضارة الغربية والحضارة العربية(82) مؤكداً أنه إن كان هذا العصر الذي رخصت فيه دماء البشر عصر نور فإن الظلام لخير منه، وإن السلوك الغربي متسم بوحشية شديدة، ولا عذر لأهل الغرب في هذا إن كان ثمة من عذر للمتوحشين قَطَنَة الغابات. وقد (سوَّد) الغرب (وجه) العلم بحيث أمسى حتى الجهل يأنف من أن تعزى إليه حماقات الغرب، وصار يتهم (العلم) بما ألصقه به الغربيون من أشياء تنافي حقيقته فقد لوثوه بالدم:

بعصر نـور أفـدى أعـصـر الظُّـلـم إن راح يصبغ نـور العصر لـون دَمِ

خرجت يا عقل بعد الجهد من أجم وعـدت بـالخُـلق مثل الوحش لـلأجَمِ

الجهل عـذرك في الغـابـات مفترساً مـاذا اعـتـذارك بعد العلم والحكم؟

سودتَ، يا غرب وجه العلم معتدياً فـالجـهـل يخجل حقـاً لـو إلـيـك نُمي

ألبست، يا غرب، دنيا العلم ثوب دم فـأصـبـح الجـهـل يـرمي العلم بالتُّهَمِ

ففي حين قدم الشرق للدنيا الأديان السماوية وثمار العقول الحكيمة، جاء الغرب إلى الشرق مبتزاً خيراته وممتصاً موارده. وقد أساء الغرب استخدام

ما أتيح له من حرية كالوحش لا يصلح له إلا التكبيل بالقيود. وإذا كان الشرق حاول تهذيب الإنسان فقد جمّده الغرب وجعله عبداً للمادة:

- جئناك، يا غرب بالأديان والحِكم	وجئتَ للشرق باستعمارك النَّهِم
أســأت حريـةً أعطيتَـها زمنـاً	يا وحش، لست لغير القيد واللُجم
- الشرق حاول من إنسانه مَلَكاً	والغرب قد حجّر الإنسان كالصنم

وانطلق الغرب عادياً لكن إلى الوراء، تدل على ذلك أخطاؤه الفوادح، ولم يصلح شأن الدين لأن الإيمان لم يدخل في قلبه، وإنما أخذ بقشوره، لأنه يعبد المادة، بل يعبد الأصنام، ولا مجال في روحه لما يصلحها. وحتى فلسفة الشرق جاءته خالصة من الشوائب فأفسدها شأنها شأن الماء الطيّب إذا جاء إلى مستنقع وخم فسد:

عدا إلى الخلف ظنّاً في تقدمه	فكذّب الظنَّ منه زلةُ القدم
ما أصلحتك دياناتٌ طُليت بها	يا عابد المال، بل يا عابد الصنم
أفسدتَ فلسفةً للشرق صافيةً	ويفسد الماء في المستنقع الوَخِم

وما الغرب إلا خلْوٌ من القلب، يحيا حياة باردة كما اخترع من آلات، فكأن الإنسان الغربي من حديد لا من لحم لخلوه من الحس الإنساني، وإن بدا ظاهراً ذا لحم ودم! لقد غلبت عليه جعجعة الباطل، فضوضاء الآلة أصمت الآذان وأسكت كل صوت غير صوتها. إن الغرب يصدر ألوان الأذى من دخان خانق، ونيران مهلكة. وإذا حولت الحضارة الإنسان إلى كائن مادي فقد ضاعت العلوم والآداب والحكم:

وما الغرب إلا كيانٌ لا فؤاد له	يحيا كآلاته بالغاز والفحَم
غطى الضجيج على صوت الهداة به	وأخرست جلبة الآلات كل فم
زفيره من دخانٍ نافثٍ نقَماً	وقلبه نابض بالنار والحمم
إنسانه من حديد لا شعورَ له	فلا تُغَرَّ بلحم ظاهر ودم
إن حول العلم إنساناً إلى حجرٍ	واضيعة العلم والآداب والحكم

وإن ظل جشع الغرب على هذا المنوال فإن الشاعر يخال الأرض تسير نحو جحيم لا يطاق... ولا ينبغي أن ينخدع أحد بما يتراءى على الغربيين من أغشية موحية بسعادة فإنما هي مبطنة بضروب الهموم والآلام:

إن دام بركان حرص الغرب مشتعلاً — يحوّل الأرض بركاناً من النّقم

لا يخدعنْكَ طلاءٌ من سعادته — مبطّنٌ بصنوف الهم والألم

لقد صنع العلم الغربي آلات لتكون في خدمة الإنسان فإذا بالإنسان يمسي لها خادماً. لقد أسكر العلم الغرب، ولا غرو فالعلم كالخمر يبدي حقيقة صاحبه، فلو سقيت وحشاً خمراً لكنت سقته إلى قتل نفسه:

قد كون العلم آلات لتخدمنا — إذا بنا اليوم للآلات كالخدم

قد أسكر العلم غرباً لا خلاق له — فما صحا عقله إلا على ندم

فالعلم كالخمر يبدي كنه صاحبه — ويستحيل لبؤس فيه أو نقم

والوحش إن تسقه خمراً لتسكره — فالخمر ذاهبة بالوحش للعدم

لكن أي أمل في عالم لم يبق فيه إلا المصانع الضخام بما تجسده من مادية بحتة، إنه لعالم أمسّ حاجة إلى روح الشرق وقيمه، لكنه فسد فلم يعد للروح فيه مكان:

ماذا أُؤَمِّل من غرب أخاطبه — وما أخاطب غير المصنع الضَّخم؟

الغرب جسم لروح الشرق مفتقر — والروح عافته مما فيه من سَقَم

إن الشرق لن يلتقي بالغرب. فهل يجتمع النور والظلمة في آن واحد؟ وهل يلتقي الحق والباطل، أو يأتلف الهازم والمهزوم:

الشرق لا يلتقي بالغرب في زمنٍ — وهل تُرى تلتقي الأنوارُ بالظُّلَم؟

ثم يدعو أمة العرب إلى حمل (رسالتها) فهم قد خلقوا قادة الأمم، وإلى أن يأخذوا من الغرب علماً يتسلحون به في حربهم إياه للقضاء على السلوك الرديء، ودعاهم إلى محاربة كل مقلد للغرب محبّذ لمنهجه في الحياة واصفاً إياه بالتبعية له تبعية الخادم لسيده، ودعا إلى الاقتداء بالشعب الياباني في علمه وخلقه

وإقدامه، وأثنى عليه وعلى صبره وثباته وحذره من الانخداع بزيف «الحضارة الغربية» فليست إلا ظلمات بعضها فوق بعض... أصحابها أضحوا عبيداً للنساء انصياعاً لشهواتهم والشهوة قيد عبودية جد متين. وهم لا يدينون إلا بالمصلحة فالمال لديهم يشتري كل شيء، ومن خلقهم الرديء ازدراء والديهم وعدُّهم (من سائر الخدم) فهم قَطَعَة أرحام وعَقَقَةٌ (من الطراز الأول):

قد ألهُوا الغيد عُبَّاداً لشهوتهم وشهوة العبد قيد غير منفصم

ما إن تزى غير دين النفع دينَهم فالمال يشري علوم العالِم الفَهِمِ

آباؤهم عندهم من جملة الخدم إذ أنكروا صلة الأنساب والرَّحِمِ

*****

وسيراً من الشاعر على منهجه في مقاومة (الاستلاب الثقافي) يحافظ على (الزي العربي) إذ هو، في رأيه، من (الأمجاد) الموروثة فلا يتخلى عنه إلا المستلبون المنهزمون أمام الحضارة الغربية[83].

*****

لكن صاحب هذه الرؤية المعتزة بالتراث يفتح عينيه في مناسبات أُخَر على واقع الحال فيهوله اهتمام أمته بالقشر والعَرَض دون اللباب والجوهر، وعدم وعيها بمسببات عللها فيبوح بوحاً قوياً مصوراً ذلكم الواقع، برماً بعدم تقبل الأمة الجاهلة للتوعية والتربية:

نار المعارف ليس منها عندنا إلا الدخان، وفي البلاد شواظ

نبهت قومي للنهوض فَسَاءهمْ إن النِّيام يسوؤها الإيقاظ

وصاحب ذلك الموقف الشديد المحافظة حتى ليكاد يقارب التزمت نفثةَ مصدور حرَّى بما يؤلمه من تخلف الأمة وتفرقها إلى شيع وأحزاب شتى توهن الأمة، وتفتت قواها، وتجعل بأسها بينها شديداً، وامتزاج التعاليم الدينية القيمة بتعاليم مبهرجة (لا تسمن ولا تغني من جوع)، بل تغطي جوهر الدين

ونبعه النمير. يتخذ صاحب هذا الموقف موقفاً آخر متحرراً بل على طرف نقيض من موقفه المحافظ، وقد حمله عليه فرط ما يشهده من جمود وتأخر حتى كاد يقنط فتمنى قيام الساعة ليُقْضى على الجميع، فقد بُحّ صوت الداعي إلى التحرك والتسلح بالعلم والتطور فلم يأْبَهْ به آبِهٌ:

النـاس مـاتـت روحـهـم فـتـفـرقـوا شِيَعاً، فهل من يوم حشرٍ جامعِ[84]
يـا «صـور إسرافيـل» ساعدنا فذي أصـواتـنـا بُـحَّـتْ ومـا مـن سـامعِ
لُـبَّ الـديـانـة ضـاع في عـاداتـنـا أسـفـاً لحـقٍّ بـالـزخـارف ضـائعِ

ثم يشرع مرة أخرى في الموازنة بين الشرق والغرب، لكن في هذه المرة ترْجَح كفة الغرب، ففي الشرق أكداس خرافات وخزعبلات، وتخلف صحي، بل تخلف عام. ويتمنى أن تكتسح ريح عاصف تهب من الغرب تلك الأوهام! وأن يدرس الطب الحديث عسى أن يستطيع مداواة أدواء أمته. إن الشرق يزحف كالمُقعَد في زقاق ضيق بينما يحلق الغرب في أجواز الأجواء الفساح! والشرق مكتئب يندب جَدَّه المتردي وينوح، بينا يبتهج الغرب غير حافل بما يجابهه من صروف الدهر:

أكـداس وهـم في شـوارع بلدتي أتجـود ريـح الـغـرب لي بـزوابـع
مـن لي بطبِّ الغرب أدرسـه عسى آتـي لـقـومـي بـالـدواء الـنـاجـع؟
الـشـرق يـزحـف في زقـاق ضيق والـغـرب حلق في الـفـضـاء الـواسـع
الـغـرب يضحك هـازئـاً من دهره والـشـرق يـنـدب كـالحـمـام الـسـاجـع

ويتمنى على الغرب الذي قرب البعيد بوسائل التقنية أن يقرب الفجوة بينه وبين الشرق بأن يأخذ بيده ليلحق بركبه لعله يعي من سباته الذي لا يفيق منه في رأد الضحى، بينما يظل الغرب مفتوح العينين طوال الليل:

يـا غـرب قـربـت الـبـعـيـد فـهـل تقرّ بـنـا إلـيـك بـذا الـطـريـق الـشـاسـع؟
يـا شـرق حـتـى في نـهـارك نـائـم والـغـرب طـول الـلـيـل ليـس بهاجع

ويحمل على مقاومي النهوض والتطور ممن يرون في القديم ما يكفي

للتقدم جهلاً منهم، ويتحدى من يحارب العلم الحديث بأن سعيه لا طائل من ورائه فشدة الظلمة لا تحول دون سطوع نور الصبح؛ وفي الإمكان إطفاء قنديل، لكن من يمكنه إطفاء نجم ثاقب؟

ويلحّ في الدعوة إلى التحرك في طريق التقدم، وصد من يسعى لصده، ثم العمل الجدي بجَلَد وكدح لتحقيقه لأنه لا يتأتى لمن لا يجِدّ في طلبه كالقمح لا يناله من لم يزرع:

يا من يروم سباقنا بقديمه — تبغي السباق على هجين ظالع

يا مانعاً نور العلوم بجهله — أيحول ليلك دون صبحٍ طالع؟

يا مطفئ المصباح خيفة نوره — هيهات تطفئُ نورَ نجمٍ ساطعِ!

يا رادعين عن التقدم قومهم — هل فيكم عن جهلكم من رادع؟

باغي الرقيّ بدون أن يسعى له — يبغي الحصاد ولم يكن بالزارع[85]

والواقع أن موقفي النجفي، وإن بدا أحدهما محافظاً والآخر متحرراً، منسجمان وغير متناقضين، والتوفيق بينهما متأتٍّ، فهو إنما ينادي بما ينادي به جمهور العلماء والمصلحين والكتّاب المسلمين من وجوب الاستمساك بالتعاليم والمثل والقيم الإسلامية، وفي الوقت نفسه وجوب الإفادة من الوجه المشرق للحضارة الغربية، ووجوب النأي قدر ما يمكن عن وجهها الآخر.

*****

ومن أجل تحقيق النهضة حث على نشر التعليم المهني والفني الذي يمكّن البلاد من تنمية نفسها بنفسها:

خير المدارس ما تُخرّجُ فتيةً — من بينها الحدّادُ والنّسّاج[86]

لكن تجريبه الحياة المعتمدة في القرن العشرين على وسائل التقنية تمخض عن رفض للتقنية، واستياء قوي من آثارها على الإنسان، فقد جاءت بالتحرك السريع الدائم حينما وجد بشر، فلم تعد «العجلة من الشيطان»، وهذا النبض

السريع للحياة أفضى إلى خفة التمسك بفضائل يبدو أن السرعة لا تلائمها. فحنَّ الشاعر لأخلاق الأسلاف الكريمة وفتش عنها، بل زعم أن الأمور الروحية قضى عليها، مثله في ذلك مثل بعض شعراء المهجر الأمريكي الذين «فاجأتهم صدمة الحضارة الغربية، وآذت حواسهم العجلات ودخان المصانع والضجيج، ووترت نفوسهم الآلة والتعقيد والتسابق والمادية المفرطة فاستوحشوا»(87):

يا عصر الآلات فيه غدا دم أزكى الصفات مسفوحا
أين تلك الأخلاق؟ أين مضى كل شيء يدعونه «روحا»(88)

وأكد أن الهجمة الصناعية الغربية أخطر على الأمم من الغزو الحربي لأن فيها زهاق عقولهم عوض نفوسهم:

غزانا الغرب بالآلات حتى نكاد بغزوه ننسى المغولا
فذاك الغزو يقتلنا نفوساً وهذا الغزو يقتلنا عقولا(89)

ثم يتساءل وقد شهد وفرة المخترعات الآلية الحديثة: أتقدم الإنسان بحصوله عليها أم تأخر؟ لكنه يجيب بأنه قد تأخر، ويقدم الأسباب التي سوغت رأيه، ويفند مزاعم من قالوا بتقدم البشرية مع تقدمها تقنياً، داعياً إلى عدم الاغترار بالمظاهر والأوصاف كتسمية العصر الحديث «عصر النور»، وكالدخول إلى عصر الفضاء، فما هذا «النور» المزعوم إلا ظلام في الحقيقة، وما جدوى هذا «الصعود الحسي» وقد هبطت النفوس فضعف فيها الوازع الديني، وتدنت الأخلاق، واحتضرت الضمائر، وحتى الاكتشافات والاختراعات بحث فيها الإنسان عن حتفه لأن هذا (التقدم) العلمي وليد «ذهنية مادية» تلهث وراء المادة لهاثاً، فصَمَت صلتها بالروح والوجدان والضمير، وبات شغلها الشاغل تكديس الأموال واستخدام ما أنتجته عقولها في نصر الباطل وتعزيز الجور، وخنق العدل، ولدينا أنصع شاهد هو ما اجترحه أهل الحضارة التقنية الحديثة على أرض فلسطين:

لأمامٍ نسير أم لوراء لا تغرنْك أعصر الكهرباء

لا تقولوا إلى السماء ارتقينا ... فَسَما النفس غير هذي السماء
ليس يجدي وقد هبطتم نفوساً ... إن صعدتم بالعلم للجوزاء
لا تقولوا نعيش في عصر نور ... ذا ظلامٌ مموّه بضياء
قد غسلنا من العلوم أكفاً ... حين ماتت ضمائر العلماء
كلّ يوم يأتوننا باختراع ... مسرع في دمارنا والفناء
ومتى أوجدوا اختراعاً مفيداً ... لم يروموا منه سوى الإثراء
أيّ زور في الكون ما أيدوه ... أي حقٍّ لم يختضب بالدماء
أطبقوا كلهم على الحقّ خنقاً ... وفلسطين أفصح الشهداء![90]

نعم أثبتت الصناعة أنها بلية وبيلة، لكن لا غرو فمن يتحدَّ جبار السموات والأرضين يُذلّه، ولا مفر للإنسان من هذه الأرض فمنها خرج وإليها يعود ولن يمكنه وإن صعد إلى الكواكب، أن يكون ملاكاً، على ما فيه من وحشية:

خلنا الصناعة للإنسان مسعدة ... إذ الصناعة من أدهى البليات
كدودة القزّ مما تنسج اختنقت ... كذاك تخنقنا أيدي الصناعات
من نافس الله في علياه يصعقه ... رب الغرور له رب السموات
ليس الضباع وإن طارت ملائكة ... مصيرها أينما طارت لغابات
والناس ناس وهذي الأرض مرجعهم ... طاروا وطاروا وخرُّوا في النهايات[91]

وقد عادى المدن وما فيها وأطال الحنين إلى الفلاة والطبيعة حتى تمنى أن يكون قوته نبتاً وعشباً كقوت ذوات الأربع ليعيش دونما حاجة إلى المدن، ويرسم صورة مثلى للحياة في الصحراء حيث السكون وصداح الطير، وخلو البال من همّ الدّين والوطن والسكن، وحيث البساطة والاستغناء عن الاستشفاء إذ تقلُّ العلل لطيب الماء والهواء.. هناك يتلقى الشاعر من الطبيعة دروساً أجدى من دروس المدرسة التي جلبت له الكلل، ويقطف منها قوتاً تجود به من غير منٍّ أو أذى. وهو لا يريد العودة إلى حياة المدن لما فيه من بؤس وأحزان، ولأن

ساكنيها ذوو خبث ونفاق، فهو يفر إلى الغابات والأحراش، وحتى هنالك يساوره خوف من أن يحتال عليه مدنيٌّ فيستعبده، فلم يلق من البشر إلا الأذى، وكانت وشائجه بهم ترتد دائماً عداوات. ثم يحتد أيّما احتداد فيتمنى أن لو ولد حيواناً فالحيوان خير من الإنسان(92).

وإنسان هذا مذهبه في الناس لا غرابة في أن يؤثر الوحدة وأن تؤثره الوحدة، وأن يستوحش من الإنس ويستأنس بالنأي عنهم. على أنه بصفته مفكراً وشاعراً يستكنه الحسن في أشياء لا يراها مجالسوه، فهو منعزل عنهم وإن كان بينهم، سارح الذهن إلى عالم آخر لأنه يتأمل ما يراه، ولا يكتفي برؤية مظاهر الأشياء، وإنما يغوص إلى كنهها وماهيتها:

أبصر الحسن في مظاهر شتى ... لا تراها نواظر الخلانِ
فتراني بين الرفاق وحيداً ... سابحاً بينهم بكونٍ ثانِ
طفح القلب فوق عيني فأضحى ... ناظري مبصراً بعين جناني
إن من لا يرى بقلب بصير ... لهو أعمى عكازه عينان(93)

فوحدته إيجابية تلد فكراً، وتشبع نفسه أنساً.

ويدافع عن وحدته بأنه باصطحاب الناس يقيد نفسه بقيود ثقال تمنعه من القول والحس والفكر. وكيف يساير المقعدين وهو صحيح القدمين قادر على أن يجوب الدنيا؟ وهم لا يفهمون (لغة الروح) التي يجيدها فكأن في آذانهم وقراً، وإلقاؤه الشعر أمامهم إهدار له، وإذا انحدر إلى مجاراتهم في حديثهم وسفاسفه شعر بأنه يضيع كلاً من عقله وعمره، وإذا نأى عن ملتقى أهل البلادة شمله الابتهاج فكأنه أسير فُكَّ، لكنه يظل يقاسي أثر القيود التي كسرت عظامه:

توحدت إذ إني بصحبة معشري ... أقيد مني القول والحس والفكرا
وكيف أماشي المقعدين ولم أزلْ ... أجوب نواحي عالمي مطلقاً حرا

ولي لغة الروح التي يجهلونها كأني أناديهم وقد ملئوا وقرا
ولست مضيعاً فيهم الشعر وحده فشعري ونثري ضائعان بهم هدرا
أعلم نفسي نطقهم وفضولهم فأشعر أني أخسر العقل والعمرا
إذا قمت من نادي البليدين عمّني حبور كأني قد فككت لي الأسرا
وأحسست أعضائي تعاني تكسراً لأن قيودي كسرت أعظمي كسرا(94)

ويذهب إلى أبعد من ذلك فيقول إنه يحس، وهو بين الناس، بأنه مجنون، فإذا انفرد بنفسه ثاب إليه عقله، ويستدل بما يصل إليه في وحدته، من فكرٍ هيهات أن يصل إليها من الناس لأن أحاديثهم تشل عقله فلا يتمكن من إبداع أو استيحاء فكرة، وهو لا يجد في جدّهم إلا هزلاً:

أراني مجنوناً متى كنت في الورى وإن أنفردْ يوماً رجعت إلى العقل
دليل على ما أدعي وحي وحدتي فمن لي بوحي مثله بينهم منْ لي؟
تعطّلُ لي عقلي أحاديث وهمهم فلا القول لي يأتي ولا الوحي لي يملي
ويَحْضُرُني هزلي متى جدّ جدهم فما جدهم طراً لديّ سوى هزل(95)

إنه ينزع إلى الوحدة لأن الناس يعوقونه عن التفكير الحر، وهو منطلق، برغم هدوئه، انطلاق الضوء، دائم السير بفكره، لكن لا يرافقه أحد لأن المرافقين يعجزون عن مجاراته فيرتدون أحجاراً يتعثر بها في دربه، وهو دائب في دفعهم إلى الأمام وهم دائبون في جره إلى الوراء(96).

وهو يجد في وحدته المعاني الثرة تنثال عليه كالألحان، فكأنه إذا خلا عاش، وإذا صحب الناس مات، فيسمع، وهو وحيد، أقوالاً عديدة جيدة بينما لا يحس، والناس في هرج ومرج من حوله، إلا بالصمت المطبق. ويشبه حديثهم بأصوات الرياح العاصفات لخلوه من نافع المضمون فكأنهم خُرسٌ، لكنه يمقتهم ولا يمقت الخرس(97).

وهو آثر الاعتزال لمَّا لم يجد من يلائمه:

لزمت اعتزالي إذ فقدت المماثلا .... (98)

ويكرر فكرته عن أن «الإبداع في الانفراد» وأن من عاش مع الناس لم يمتز عنهم بشيء، وفي الانفراد عنهم النبوغ والرشد، ولهذا أضحت «الوحدة عبادة» وإنما أبدع المتنبي والمعري ما أبدعاه بوحدتهما(99).

لكن بعد هذا الحديث كله عن فضل العزلة تأبى إلا أن تخرج من حنجرة النجفي تنهدة الإنسان المجبول على حب الاجتماع ببني جنسه معبرة عن برمه أخيراً بالوحدة وتوقه إلى الخلاص منها وإلى الالتقاء ولو بعدوا فضلاً عن صديق:

- سئمت من وحدتي غريباً   ألا صديق؟ ألا عدوٌّ(100)

- سئمت نفسي التفرد حتى   صرت مستأنساً برؤية خصمي(101)

*****

وإذا كان شعر النجفي لا يخلو من مضامين إلحادية نعرض عن التمثيل بها فإنها من نتاج فكره قبل عودته إلى الإيمان، أما بعد ذلك فثمة نزوع إيماني قوي، وقد مجدّ الله تعالى في نشيد بديع تحدث فيه عن عظمته سبحانه وآمن واستغفر عن ضلاله في عهد مبكر من عمره(102):

آمنت بعد الكفر مستغفراً   عن جهل عقلي وخطاياه

كهولتي بالله قد آمنتْ   ضلَّ شبابي ودعاواه

وعجب من مجادلة المخلوق الضعيف خالقه لغبائه الشديد:

يأخذ مصنوع على صانع   ما أحقر العقل وأغباه!

ووصف من لا يعرف الله تعالى بأنه «أعمى» قد أعشى عينيه سطوع نور الله أمامها، والنور إذا قوي قد يمنع النظر، ودعا منكري وجود الله إلى إنكار عقولهم فإنما الخلل فيها:

الله نور الأرض نور السما   ما أنا؟ ما العالم لولاه؟

أعمى الورى من لا يرى نوره ... ألم يشاهد؟ أين عيناه
تاه من النور وكم معشر ... إن تزد النور لهم تاهوا
إذا ادّعى عقلك إنكاره ... فأنكر العقل ودعواه!

ووصف عقول الملحدين الذين يعزون الخلق والإنشاء إلى الطبيعة بالغباء والعمى، ويجادلهم: كيف يمكن أن تبدع الطبيعة الجامدة عقولاً مبدعة؟ إن الله تعالى لهو مبدع الكائنات التي تتواصل فيما بينها بلغة الصمت، وهو سبحانه المهيمن على الكون كله الذي تعبده وتخضع له السموات والأرضون وما فيهن:

هل في عقول الملحدين غباء؟ ... أم في عيون الملحدين عماء؟
أيجوز عقلاً أن عقلاً مبدعاً ... قد أبدعته طبيعة بلهاء؟
الله أحيى الكائنات بسرّه ... فبصمتها تتخاطب الأشياء
يا شاملاً كل الوجود بحكمه ... عبدتك أرض أذعنتْ وسماء[103]

وفي اقتباس شيء من مضمون قوله تعالى: ﴿ وفي أنفسكم أفلا تبصرون ﴾. يقول النجفي كيف أجهل خالقي وأنا أرى صنعه جلياً في نفسي[104].

وتحدث عن معرفته الله تعالى بقلبه معرفة لولاها لكان قلبه مقفراً، وبها أضاء ليله، وهي معرفة شغلت حسه كله فلم يعد يرى سواه. بل هي رؤية أقوى من رؤية العين إنها رؤية الشعور التي لا تتحقق إلا للشاعر الذي تتبدى له بعض خفايا الكون لرهافة حسه:

هذا الذي ملأ الحواس جميعها ... مني فصرت لغيره لا أبصر
قالوا: تراه؟ فقلت إني شاعر ... عفت الحواس، فرؤيتي ما أشعر
هذي خفايا الكون في شعري بدت ... فكأن قلبي مرقب أو مجهر
فإذا رأيتُ الله أدعو صارخاً: ... الله أكبر! كل شيء أصغر![105]

وفي شعر النجفي مزيد من المضامين الدينية كإعجابه بصبر الأنبياء على

ترويض الجفاة(106) وتفكره في الله تعالى(107)، ومناجاته إياه بأن يعينه على تحمل خطوب الحياة(108)، ودعوته إلى التوكل على الله(109)، والايمان بأن في الكون معجزتين: خلق الكون والقرآن(110).. هذا القرآن الذي نعته بأنه يحلق بمن يتلوه إلى الآخرة، ويطهره تطهيراً تاماً، وفيه لحن عذب، ويسكر قارئه سكراً حلالاً، وهو كنز للتعاليم والمعرفة والفصاحة، وشتان ما بينه وبين الابداع البشري فإن من يغتر بإبداعه ما إن يتلوه حتى يسخر من فنه وبيانه:

متى رمت تحليقاً إلى العالم الثاني تخذت جناح النفس آية قرآن
إن رحت أتلو آية متمعناً رجعت ملاكاً لابساً جسم إنسان
فلحن، ولكن لا يعيه سوى الحجا وسُكْرٌ، ولكن لا كسكر ابنة الحان
مزامير داود ترن بلفظه فتطرب ذا ذوق وعقل ووجدان
فدنيا تعاليم، وكون فصاحة ومجمع أديان، ومنبع عرفان
أغرُّ بأشعاري وإما تلوته هزئت بأشعاري وفني وتبياني(111)

ويعالج قضية (الجوهر والعَرض) فيدعو من تخلب لبه الصور المدهشة الرائعة إلى التفكر في مصورها سبحانه، فهو أجل من الأكوان كلها وأحق بالإعجاب والإكبار:

أجلُّ من هذه الأكوان صانعها وفوق هذا الجمال الفرد موجده

*****

ومن التفاتات النجفي إلى نقد بعض العادات الاجتماعية دعوته إلى تنقية الدين مما علق به من شوائب ما أنزل الله بها من سلطان:

لُبُّ الديانة ضاع في عاداتنا أسفاً لحقٍّ بالزخارف ضائع(112)

وهجاؤه مرتادي أماكن اللهو ونعتهم بالحمق(113)، ونقده وضع صور الزعماء على الحيطان وعده تعظيماً لأصحابها وهو تعظيم لا ينبغي إلا لله تعالى:

لقد حُرِّم التصوير قدماً لأننا عبدنا تماثيلاً لنا ورسوما
وما الرسم معبوداً سوى وثنية حديثاً بها ضل الورى وقديما
عجبت من الإنسان يعبد مثله ويترك رباً خالقاً ورحيما(114)

الهوامش

(1) إلياس أبو شبكة، مقدمة ديوان «أشعة ملونة» للنجفي، ص 8.

(2) شرر، 223.

(3) نفسه، 191.

(4) نفسه، 150.

(5) أشعة ملونة، 102.

(6) شرر، الموضع نفسه.

(7) الأمواج، 93.

(8) ينظر أشعة ملونة، 169.

(9) ألحان اللهيب، 85-86.

(10) شرر، 181.

(11) الأمواج، 173-174 (ويقرص أذنه إلخ).

(12) نفسه، 276 (يهون لديَّ./) وينظر شرر، 223.

(13) الشلال، 17.

(14) شرر، 17.

(15) ينظر: الأمواج، 60: (قلت له لا أهل لي في الورى...).

(16) الشلال، 248.

(17) ينظر: شرر، 56 (بمجاورة الأفعى)، وأشعة ملونة، 53، وانظر غلوه في ذم البشر في (شرر)، 78 (التشاؤم).

(18) الشلال، 95.

(19) ينظر نفسه، 264، (عيشي بهذي الحياة...).

(20) ينظر، أشعة ملونة، 96.

(21) ينظر، الشلال، 315.

(22) ينظر، الأمواج، 246 (كأنما الإنسان...).

(23) ينظر، الشلال، 267.

(24) شرر، 46 (مصيف).

(25) الشلال، 318.

(26) شرر، 227.

(27) أشعة ملونة، 62، 63.

(28) الأمواج، 93.

(29) الشلال، 148.

(30) نفسه، 216.

(31) نفسه، 312.

(32) ينظر نفسه، 231 (سأنتأي عن عيون...).

(33) أشعة ملونة، 81 كأن ليس لي شغل...).

(34) شرر، 141. وانظر، ص 225 (لمكث عند الناس).

(35) أشعة ملونة، 50.

(36) نفسه، 13.

(37) ينظر، نفسه، 20 (ما كنت أحسب...).

(38) ينظر، شرر، 202، والشلال، 91.

(39) ينظر، الشلال، 208.

(40) ينظر، الأمواج، 38، وأشعة ملونة، 206 (أين الرفاق...).

(41) ينظر، الأمواج، 253.

(42) الشلال، 223.

(43) نفسه، الموضع نفسه.

(44) ينظر، نفسه، 92، (حرب الصديق...).

(45) نفسه، الموضع نفسه.

(46) نفسه، الموضع نفسه (فإذا سعيت...).

(47) أشعة ملونة، 57.

(48) شرر، 40.

(49) الشلال، 102-104، وفي ص 133 (ومضات) شكاة أخرى من ضجيج الجيران.

(50) ينظر، «أشعة ملونة»، 169 (أيا مزعجاً).

(51) ينظر، نفسه، 67 (يا ثقيلاً...).

(52) أشعة ملونة، 56.

(53) ألحان اللهيب، ص 177-178 (البليد الثقيل).

(54) ينظر، شرر، 63-64 (الثقيل).

(55) شرر، 146-145.

(56) ألحان اللهيب، 184-187.

(57) ينظر، شرر، 16، (دلال بلا جمال).

(58) الأمواج، 248.

(59) ينظر، نفسه، 100، (لا يستقر على السياسة مبدأ...).

(60) نفسه، 98-100 (شكوى الشعب).

(61) نفسه، 110 (أخرسوا الشعب).

(62) نفسه، الموضع نفسه.

(63) الأضراس: الزعماء، بلهجة العراق.

(64) الأمواج، 163-164.

(65) نفسه، 129.

(66) نفسه، 110.

(67) نفسه، 111 (احفظ كيان الجسم...) والذي بعده.

(68) شرر، 225.

(69) الأمواج، 112.

(70) ينظر، أشعة ملونة، 105 «أبصر ظلماً...».

(71) الشلال، 257.

(72) أشعة ملونة، 117.

(73) نفسه، 10 والقصيدة على ص ص 8-13.

(74) ألحان اللهيب، 197-198.

(75) أشعة ملونة، 41.

(76) شرر، 205.

(77) أشعة ملونة، 94-95.

(78) أشعة ملونة، 68.

(79) لكن هذا لا يتفق والواقع فكثير من مضامين النجفي مكررة.

(80) ينظر، الشلال، 166-167.

(81) أشعة ملونة، 66-67.

(82) كان الأولى وصف هذه الحضارة بـ «الإسلامية» فهي لم تك نتاج فكر عربي وحسب وإنما نتاج عقول من أمم شتى صهرتها معاً بوتقة الإسلام فاستمدت منه الإشعاع الإلهي الذي جنّبها ما طرقه الشاعر من مزالق حضارة الغرب. والنص المدروس هنا في «أشعة ملونة»، ص 143-150.

(83) ينظر، شرر، 154 (لزمت زيي...) وما بعده.

(84) النص في الأمواج ص ص 119-125.

(85) وعمن يحاربون العلم الحديث أيضاً انظر، الأمواج، 249 (وقوم كان العلم...)، وعمن يتمسكون بالقديم وحده ص 248) (إن كنت تتّبع القديم وأهله فاركب بعيرك واطْوِيَنَّ البيدا).

(86) الأمواج، 101، والبيت الذي بعده.

(87) ماهر حسن فهمي، الحنين والغربة في الشعر العربي الحديث، 109.

(88) أشعة ملونة، 207، وينظر 206 «إن حياة الآلات...».

(89) أشعة ملونة، 209.

(90) شرر، 15.

(91) نفسه، 106-107.

(92) ينظر، الأمواج، 41-46 (الحنين إلى الطبيعة).

(93) ألحان اللهيب، 75.

(94) شرر، 51.

(95) نفسه، 53.

(96) ينظر، نفسه، 169 (أنا أصبو).

(97) ينظر، الأمواج، 28 (أرى في وحدتي زمر المعاني).

(98) الشلال، 96.

(99) ينظر، نفسه، 125 (ومن ينفرد يبدع..) وما بعده.

(100) نفسه، 290.

(101) أشعة ملونة، 195.

(102) ينظر، ألحان اللهيب، 5-8، وشرر، 18 (توبة الشعر).

(103) شرر، 179.

(104) ينظر، الشلال، 132 (وكيف أرى نفسي...).

(105) نفسه، 200.

(106) نفسه، 287 (يالصير...).

(107) ينظر، نفسه، 302 (لقد شبعت نفسي).

(108) ينظر، نفسه، 296 (إلهي إذا لم تكن..).

(109) ينظر، نفسه، 317 (توكل على الله).

(110) ينظر، نفسه، 315 (آمنت بعد الكفر..).

(111) نفسه، 125-126.

(112) الأمواج، 121.

(113) ينظر، شرر، 228 (أعباد الملاهي..).

(114) الشلال، 10.

المراجع

- أشعة ملونة، ديوان شعر لأحمد الصافي النجفي، ط 3، بيروت، مكتبة المعارف، 1971م.
- الأمواج، ديوان شعر له، ط 4، بيروت، دار العلم للملايين، 1961م.
- ألحان اللهيب، ديوان شعر له، ط 4، دار العلم للملايين، 1962م.
- الحنين والغربة في الشعر العربي الحديث، لماهر حسين فهمي، الكويت: دار القلم، 1981م.
- شرر، ديوان شعر لأحمد الصافي النجفي، د.ط، بيروت، مطابع دار صادر ريحاني، د.ت.
- الشلال، ديوان شعر له، ط 1، بيروت، دار العلم للملايين، 1962م.



نقيضتا جرير وسراقة البارقي
دراسة تحليلية موازنة

محمود علي عبدالمعطي(*)



مقدّمـــة:

لمسوّغات جماليّة ونقديّة واجتماعيّة وقعَتْ عشراتُ الدّراسات والأبحاث في مَطبِّ الانتقائيّةِ المكرّرة، فلمْ تُقدّمْ لنَا بانوراما تستوفي كلَّ مظاهرِ الأدبِ الّتي كانَتْ سائدةً في عصرٍ منَ العصور بل اهتمَّتْ بجوانبَ وأسقطَتْ أخرَى، وأبرزَتْ أسماءً وأغفلَتْ سواهَا أو رفعَتْ منْ قيمة تيّارات وحطَّتْ منْ شأنِ أخرَى، وكذلكَ الأمرُ بالنّسبة لشعر الشُّعراء الأعلام، فإنَّ الغبنَ كانَ منْ نصيبِ شعرِ الشُّعراءِ المغمورينَ، ومنْ ثَمّ تتحرّكُ هذه الدّراسةُ عَلَى محورين بينَهُمَا قدرٌ منَ التّماس، ويأخذُ هذَا التّماسُ في جانبٍ كبيرٍ منْهُ شكلَ التّعارضِ الّذي يقومُ عَليه فنُّ النّقائض، خاصّةً بينَ طرفَي العنوانِ؛ جرير بوصفه أحدَ الشُّعراءِ الأعلام، وسراقةَ البارقيِّ بوصفه أحدَ الشُّعراءِ المغمورينَ؛ لأنَّ التّاريخَ الأدبيَّ الكاملَ يُعْنَى بالاثنين معاً «الأعلام – المغمورينَ» عَلَى حدٍّ سواء؛ إذْ إنَّ فضلَ الفاضلِ منَ الشُّعراء، إنّما يظهرُ جليّاً إذَا وُضعَ بجانب تقصير المقصِّر، كالعينِ الحوراءِ لَا يبينُ حسنُ بياضِهَا إلاّ بجانبِ شدّةِ سوادِهَا، وقدْ

(*) باحث مصري.

يكشفُ الشَّاعرُ الصَّغيرُ مَا لاَ يكشفُهُ الشَّاعرُ الكبيرُ ، وإذنْ فدراسةُ شعرِ سُراقةَ أمرٌ ضروريٌّ لإكمالِ التَّصَوُّرِ الشِّعريِّ للعصرِ الأُمَويِّ بوجهٍ عامٍّ وللنَّقائضِ بوجهٍ خاصٍّ ؛ فسراقةُ مِنَ الشُّعراءِ الَّذينَ ناقضُوا جريراً والفرزدقَ ، ولَهُ مِنَ القصائدِ مَا استحسنَتْهُ قرومُ العربِ وساداتُهُم. إذْ كيفَ يُطْلَبُ منَّا تَصَوُّرُ هذَا العصرِ تصوُّراً كاملاً ، ونحنُ لاَ نعرفُ إلاَّ فحولَ الشُّعراءِ ؟!.

ومع ذلكَ يَبْقَى السُّؤالُ قائماً ، « لِمَ يتفاوتُ الشُّعراءُ في ذلكَ الفضلِ: فإذَا هذَا يغترفُ منْ بحرٍ ، وذاكَ ينحتُ منْ صخرٍ ، عَلَى حدِّ تعبيرِ المقولةِ النَّقديَّةِ التُّراثيَّةِ ، ولَمْ يتفاوتونَ في درجاتِ الشِّعْريَّةِ بينَ محلِّقٍ في العَلاءِ ، ومُعْدٍ في سبيلٍ كَأْدَاءَ ، وسَارٍ في ليلةٍ دَأْدَاءَ ؟»(1). رُبَّمَا يعودُ لعنايةِ الشَّاعرِ بشعرِهِ منَ النَّاحيتينِ البلاغيَّةِ والتَّعبيريَّةِ ، ولعلَّ فيمَا ذكرَهُ الباحثُ أيضاً ، مَا يَشِي بأنَّ منطقَهُ في اختيارِ الموضوعِ منَ الأهميَّةِ بمكانٍ ، ومنْ منطلقِ هذَا الاختيارِ بَدَأَ ينظرُ إلَى موضوعِهِ بطريقةٍ مغايرةٍ تختلفُ - بالضَّرورةِ - عنْ منظورِ غيرِهِ ، ولاَ يَعْني هذَا أنَّ الباحثَ لَمْ يعتدَّ علَى آراءِ الآخرينَ. وكانَ منَ الطَّبعيِّ أنْ تختلفَ وقفاتِي أمامَ الشَّاعرينِ طولاً وقصراً ؛ فقدْ حملنِي جريرٌ في نقيضتِهِ موضعِ الدِّراسةِ ، علَى مصاحبتِهِ طويلاً نظراً لطولِهَا ، ناهيكَ عنْ عواملَ فنيَّةٍ أُخرَى أُثبتُهَا في ثنايَا الدِّراسةِ ؛ إذْ علَى النَّقدِ أنْ يزنَ نصَّ كلِّ واحدٍ بمَا يلائمُهُ ، فلاَ يُحَمِّلُ نصّاً مَا لاَ يحتملُ ، ولاَ يطلبُ منْ شاعرٍ فوقَ مَا يطيقُ.

ولقدْ نهجْتُ في دراستِي هذهِ منهجاً تحرَّيْتُ فيهِ الشُّمولَ مَا وسعَنِيَ الأمرُ ؛ لإيمانِي بأنَّهُ ليسَتْ هناكَ حدودٌ حاسمةٌ بينَ منهجٍ وآخرَ ، كَمَا لَمْ أركبْ سبلَ خداعِ العناوينِ ، بلْ توخَّيتُ منْ كلِّ عنوانٍ دلالتَهُ علَى مادَّتِهِ ، ولذَا وطَّأْتُ للدِّراسةِ بمَا رأيْتُهُ أمراً لابدَّ منهُ للباحثِ ، ومنْ هنَا ، **جاءَتْ هذهِ الدِّراسةُ في مبحثينِ ، هُمَا : (بينَ يدَي النَّقيضتينِ - التَّحليلُ والموازنةُ)**، وأخيراً فإنَّنِي لاَ أدَّعِي الكمالَ ، فالكمالُ للهِ وحدَهُ ، ومنْ شيمةِ العملِ الإنسانيِّ النَّقصُ ، تلكَ كلمةٌ آثَرْتُ قولَهَا طمعاً في حسنِ الظَّنِّ. واللهُ منْ وراءِ القصدِ ،،،

(نقيضتا جرير وسراقة)

* قالَ سراقةُ البارقيّ[2]: (بحرُ الكامل)

1 - لِمَـن الـدِّيَـارُ كَـأنَّـهُـنَّ سُطُورُ ... قَـفْـرٌ عَفَـتْـهُ رَوَامِـسٌ وَدُهُـورُ

2 - تَخْشَى رَبِيعَةُ أَنْ أُلِمَّ بِدَارِهَا ... وَكَـأَنَّـنِـي بِـطِـلَابِـهَـا مَـأْمُـورُ

3 - طَـارَتْ عُقَابِي طَـيْـرَةً فَتَحَيَّرَتْ ... وَحَـمَـتْ بَـوَازٍ صَيدَهَا وَصُقُورُ

4 - يَا بِشْرُ حُـقَّ لِوَجْهِكَ التَّبْشِيرُ ... هَـلَّا غَضِبْتَ لَنَا وَأَنْـتَ أَمِيرُ

5 - حَـرِّزْ كُلَيْبًا إِنَّ خَيرَ صَنِيعَةٍ ... يَـومَ الْحِـسَـابِ الْعِتْقُ وَالتَّحْرِيرُ

6 - هَبْ لِي وَلَاهُـمْ أَوْ لِأَدْنَـى دَارِمٍ ... إِنِّـي وَرَبِّـي إِنْ فَعَلْتَ شَكُورُ

7 - اضْرِبْ عَلَيهِمْ فِي الْجَوَاعِرِ حَلْقَةً ... تَبْقَـى فَـإِنَّ إِبَـاقَـهُـمْ مَحْـذُورُ

8 - مَا يَطْلُعُونَ مَعَ الْكِرَامِ ثَنِيَّةً ... وَلَهُـمْ مَـنَـازِلُ دُونَ ذَاكَ وُعُورُ

9 - أَبْـلِـغْ تَمِيمًا غَثَّهَا وَثَمِينَهَا ... وَالْحُـكْـمُ يَقْصِدُ مَـرَّةً وَيَجُورُ

10 - أَنَّ الْـفَـرَزْدَقَ بَـرَزَتْ حَلْبَاتُهُ ... عَفْـوًا ، وَغُـودِرَ فِي الْغُبَارِ جَرِيرُ

11 - مَا كَـانَ أَوَّلَ مُجْمَرٍ عَـثَرَتْ بِهِ ... أَنْـسَـابُـهُ إِنَّ اللَّئِيمَ عَـثُـورُ

12 - ذَهَبَ الْفَرَزْدَقُ بِالْفَضَائِلِ وَالْعُلَا ... وَابْـنُ الْمَرَاغَـةِ مُخْلَفٌ مَحْسُورُ

13 - هَـذَا قَضَـاءُ الْبَارِقِـيِّ وَإِنَّـنِي ... بِالْمَيـلِ فِـي مِيزَانِـهِـمْ لَبَصِيرُ

* فناقضَهُ جريرٌ قائلاً[3]: (بحرُ الكامل)

1 - يَـا صَاحِبَيَّ هَـلِ الصَّبَاحُ مُنِيرُ ... أَمْ هَـلْ لِلَـوْمِ عَـوَاذِلِي تَفْتِيرُ

2 - أَنَّي تُكَلِّـفُ بِالْغُمَيِّمِ حَاجَةً ... نَهْـيًا حَـمَـامَةَ دُونَـهَا وَحَفِيرُ

3 - عَـادَاتُ قَلْبِكَ حِينَ خَفَّ بِهِ الْهَوَى ... لَـوْلَا تُسَكِّـنُـهُ لَـكَـادَ يَطِيرُ

4 - إِنَّ الْعَـوَاذِلَ قَدْ يَجِدْنَ كَوَجْدِنَا ... فَلَهُـنَّ مِـنْـكَ تَـعَـبُّـدٌ وَزَفِيـرُ

5 - يَنْهَيْنَ مَنْ عَلِقَ الْهَوَى بِفُؤَادِهِ ... حَتَّى اسْتُبِينَ بِسَمْعِهِ تَوْقِيرُ

6 – لَيتَ الزَّمَانَ لَنا يَعُودُ بِيُسْرِه ... إنَّ الْيَسِيرَ بِذَا الزَّمَانِ عَسِيرُ
7 – يَا قَلْبُ هَلْ لَكَ في الْعَزَاءِ فَإنَّهُ ... قَدْ عِيلَ صَبْرُكَ وَالْكَرِيمُ صَبُورُ
8 – وَلَقَدْ عَجِبْتُ مِنَ الْوُشَاةِ كَأَنَّهُمْ ... بِالْبُغْضِ نَحْوَكَ وَالْعَدَاوَةُ عُورُ
9 – صَانَعْتُ فِيكِ ذَوِي الْعَدَاوَةِ أَنْ يُرَى ... مِنّي لِمَا قَدْ تَكْتُمُونَ ظُهُورُ
10 – وَكَتَمْتُ سِرَّكِ في الْفُؤَادِ مُجَمْجَماً ... إنَّ الْكَتُومَ لِسِرِّهِ لَجَدِيرُ
11 – فَسَقَى دِيَارَكِ حَيْثُ كُنْتِ مُجَلْجِلٌ ... هَزِجٌ يُرِنُّ عَلَى الدِّيَارِ مَطِيرُ
12 – وَلَقَدْ ذَكَرْتُكِ بِالْيَمَامَةِ ذُكْرَةً ... إنَّ الْمُحِبَّ لِمَنْ يُحِبُّ ذَكُورُ
13 – وَالْعِيسُ مُنْعَلَةُ السَّرِيحِ مِنَ الْوَجَا ... وَكَأَنَّهُنَّ مِنَ الْهَوَاجِرِ عُورُ
14 – يَا بِشْرُ حُقَّ لِوَجْهِكَ التَّبْشِيرُ ... هَلاَّ غَضِبْتَ لَنَا وَأَنْتَ أَمِيرُ
15 – يَا بِشْرُ إنَّكَ لَمْ تَزَلْ في نِعْمَةٍ ... يَأْتِيكَ مِنْ قِبَلِ الإلَهِ بَشِيرُ
16 – بِشْرٌ أَبُو مَرْوَانَ إنْ عَاسَرْتَهُ ... عَسِرٌ وَعِنْدَ يَسَارِهِ مَيْسُورُ
17 – قَدْ كَانَ حَقُّكَ أَنْ تَقُولَ لِبَارِقٍ ... يَا آلَ بَارِقَ فِيمَ سُبَّ جَرِيرُ
18 – إنَّ الْكَرِيمَةَ يَنْصُرُ الْكَرَمَ ابْنُهَا ... وابْنُ اللَّئِيمَةِ لِلِّئَامِ نَصُورُ
19 – لاَ يَدْخُلُنَّ عَلَيكَ إنَّ دُخُولَهُمْ ... رِجْسٌ وإنَّ خُرُوجَهُمْ تَطْهِيرُ
20 – أَمْسَى سُرَاقَةُ قَدْ عَوَى لِشَقَائِهِ ... خَطْبٌ وَأُمُّكَ يَا سُرَاقَ يَسِيرُ
21 – أَسُرَاقَ قَدْ عَلِمَتْ مَعَدٌّ أَنَّنِي ... قِدْماً إذَا كُرِهَ الْخِيَاضُ جَسُورُ
22 – أَسُرَاقَ إنَّكَ قَدْ غَشِيتَ بِبَارِقٍ ... أمْرًا مَطَالِعُهُ عَلَيكَ وُعُورُ
23 – يَا آلَ بَارِقَ لَو تَقَدَّمَ نَاصِحٌ ... لِلْبَارِقِيِّ فَإنَّهُ مَغْرُورُ
24 – كَالسَّامِرِيِّ غَدَاةَ ضَلَّ بِقَومِهِ ... وَالْعِجْلُ يُعْكَفُ حَولَهُ وَيَخُورُ
25 – إنِّي بَنَى لِي مَنْ يَزِيدُ بِنَاؤُهُ ... طُولاً وَبَاعُكَ يَا سُرَاقَ قَصِيرُ
26 – لو كُنْتَ تَعْلَمُ ما جَهِلْتَ فَوَارِسِي ... أَيَّامَ طِخْفَةَ والدِّمَاءُ تَمُورُ
27 – هلاَّ بِذِي نَجَبٍ عَلِمْتَ بَلاَءَنَا ... أو يَوْمَ أَصْعَدَ بِالنِّسَاءِ بَحِيرُ

28 – أنصرْتَ قَينَ بَني قُفَيرَةَ مُحْلبًا ... أسُرَاقَ لَيسَ لِبَارِقَ التَّخْيِيرُ

29 – إنَّ الفَرَزْدَقَ قَدْ أُصِيبَ بِسَهْمِه ... فَضَغَا وَأَسْلَمَ تَغْلِبَ الْخِنْزِيرُ

30 – قَدْ كَانَ فِي كَلْبٍ تَخَافُ شَذَاتُهُ ... مِنِّي وَمَا لَقِيَ الْغُوَاةَ نَذِيرُ

31 – أسُرَاقَ إنَّكَ قَدْ تُرِكْتَ مُخَلَّفًا ... وَغُبَارُ عِثْيَرِهَا عَلَيكَ يَثُورُ

32 – وَعَلقْتَ فِي مَرَسٍ يَمُدُّ قَرِينَهُ ... حَتَّى الْتَوَى بِكَ مُحْصَدٌ مَشْزُورُ

33 – لَحَصَادُ بَارِقَ كَانَ أَهْوَنَ ضَيعَةً ... الْمَخْلَبَانِ وَدَنُّكَ الْمَنْحُورُ

34 – مِنْ مُخْدِرٍ قَطَعَ الطَّرِيقَ بِلَغْلَعٍ ... تَهْوِي مَخَالِبُهُ مَعاً فَيَسُور

35 – تُوتَى الْكِرَامُ مُهُورَهُنَّ سِيَاقَةً ... وَنِسَاءُ بَارِقَ مَا لَهُنَّ مُهُورُ

36 – إنَّ الْمَلامَةَ وَالْمَذَمَّةَ فاعْلَمُوا ... قَدَرٌ لأَوَّلِ بَارِقٍ مَقْدُورُ

37 – أَكْسَحْتَ باسْتِكَ لِلْفَخَارِ وَبَارِقٌ ... شَيخَانِ : أَعْمَى مُقْعَدٌ وَفَقِيرُ

38 – وَإِذَا انْتَسَبْتَ إلَى شَنُوءَةَ تَدَّعِي ... قَالُوا : ادِّعَاءُ أَبِي سُرَاقَةَ زُورُ

39 – إنِّي بَنَى لِي زَاخِرٌ مِنْ خِنْدِفٍ ... لِلْمُلْكِ فِيهِ مَنَابِرٌ وَسَرِيرُ

40 – أَسُرَاقَ إنَّكَ لَو تُفَاضِلُ خِنْدِفًا ... بَثَقَتْ عَلَيكَ مِنَ الْفُرَاتِ بُحُورُ

41 – أَسُرَاقَ إنَّكَ لاَ نِزَاراً نِلْتُمُ ... وَالْحَيُّ مِنْ يَمَنٍ عَلَيكَ نَصِيرُ

42 – أَسُرَاقَ إنَّ لَنَا الْعِرَاقَ وَنَجْدَهُ ... وَالْغَورَ وَيلَ أَبِيكَ حِينَ يَغُور

43 – أَرَجَا سُرَاقَةُ أَنْ يُفَاضِلَ خِنْدِفًا ... وَأَبُو سُرَاقَةَ فِي الْحَصَى مَكْثُورُ

المبحثُ الأوَّلُ

بينَ يديِّ النَّقيضتين

عرفَ تاريخُ الأدبِ العربيِّ – ولاسيَّمَا الشِّعرَ – ألواناً متعدِّدةً منَ المبارياتِ الفنيَّةِ، اختلفتْ مدلولاتُهَا ومضامينُهَا باختلافِ العصورِ والمؤثِّراتِ، «وقدِ اقترنَ في تاريخِ الأدبِ العربيِّ مصطلحُ النَّقائضِ بلونٍ خاصٍّ منَ المبارياتِ الأدبيَّةِ اكتملَ نضجُهَا في عصرِ بني أُميَّةَ عَلَى أيدي الفرزدقِ وجريرٍ والأخطلِ وغيرِهم منْ شعراءِ عصرِهم الَّذينَ جالُوا جولةً أو جولاتٍ في ساحةِ المعركةِ الدَّائرةِ، وإذَا كانَ لهؤلاءِ الشُّعراءِ وعصرِهم اليدُ الطُّولَى في وضعِ اللَّمساتِ الفنيَّةِ الأخيرةِ لاكتمالِ هيكلِ هذَا الفنِّ فإنَّ مضمونَهُ صادقٌ عَلَى هذَا العصرِ»(4). والنَّقائضُ جمعُ نقيضةٍ منْ نقضِ البناءَ أي هدمَهُ، ونقضَ الحبلَ إذَا حلَّهُ، فالنَّقضُ ضدُّ الإبرامِ؛ أي التَّحلُّلُ والهدمُ(5)، قالَ تعالَى: ﴿وَلَا تَكُونُوا كَالَّتِي نَقَضَتْ غَزْلَهَا مِنْ بَعْدِ قُوَّةٍ أَنْكَاثًا﴾(*)، وناقضتُهُ مناقضةً أبطلْتُ كلامَهُ وأتيتُ بمَا يُغايرُهُ، ويسهمُ المعنَى اللُّغويُّ هُنا، في تحديدِ المعنَى الاصطلاحيِّ؛ فالنَّقيضةُ قصيدةٌ يردُّ بهَا الشَّاعرُ عَلَى قصيدةِ لخَصْمٍ لهُ، فينقضُ معانيهَا عَلَيهِ محوِّلاً فخرَهُ إلَى هجاءٍ ناسباً إلَى نفسهِ وقومهِ المفاخرَ والأمجادَ، وقدْ جرَتِ العادةُ أنْ تكونَ النَّقيضةُ مماثلةً لقصيدةِ الخَصْمِ في وزنِهَا بحراً وقافيةً ورويّاً غالباً، ومَا عدَا هذَا القيدَ الشَّكليَّ فالنَّقائضُ في معانيهَا وأساليبِهَا استمرارٌ لِمَا عُرِفَ في الشِّعرِ الجاهليِّ منْ فخرٍ وهجاءٍ ومديحٍ غرضُهُ التَّكسُّبُ بالدَّرجةِ الأولَى. إذاً هيَ فنٌّ قديمٌ جديدٌ.

ويرجعُ الدكتور شوقي ضيف نموَّ فنِّ النَّقائضِ في العصرِ الأُمويِّ إلَى أسبابٍ كثيرةٍ، يرجعُ بعضُهَا إلَى عواملَ اجتماعيَّةٍ وبعضُهَا إلَى عواملَ عقليَّةٍ؛ أمَّا العواملُ الاجتماعيَّةُ فمردُّهَا إلَى حاجةِ المجتمعِ العربيِّ خاصَّةً في البصرةِ إلَى ضربٍ منْ ضروبِ الملاهي يقطعُ به النَّاسُ أوقاتَ فراغِهِم، وأمَّا العواملُ العقليَّةُ فمردُّهَا إلَى نموِّ العقلِ العربيِّ ومرانِهِ الواسعِ عَلَى الحوارِ والجدلِ والمناظرةِ(6)،

ويميلُ الأستاذُ أحمد الشايب إلَى جعل العصبيَّات القبليَّة أقوَى الأسبابِ والبواعثِ وأبعدَ مقوِّماتِهَا تأثيراً في نشأة هذَا الفنِّ[7]، وكانَ الجانبُ الأكبرُ منَ النَّقائض منافسةً أدبيَّةً تعتمدُ عَلَى المهارة الفنيَّة بهدف السَّبق والتَّفوّق منَ النَّاحية الشِّعريَّة الخالصة، «فلمْ يكنْ همُّ الشَّاعر أنْ ينالَ منْ خَصْمه وحسبُ، ولكنْ كانَ همُّهُ الأوَّلُ يقعُ في الإجادة والإبداع والتَّفوّق»[8]، كَمَا كانَتْ مهارةُ الشَّاعر «تتركَّزُ في إدراكه لوجه النَّقص البارز في خَصْمه، وقدرته عَلَى التَّفنُّن والتَّصرُّف في استخراج مختلف الصُّور وألوان الدُّعابة السَّاخرة منْهُ»[9].

ناهيكَ عَن العواملِ السِّياسيَّة، فَعَلَى المستوَى الرَّسمي للخلافة كانَ ثَمَّةَ تشجيعٌ للشُّعراء حتَّى يُشْغَلَ النَّاسُ عن الخوض في أُمُور السِّياسة، وكانَ بعضُ ذلكَ بمسعاة بشر بن مروانَ أو غيره منْ أنصار الدَّولة الأُمويَّة؛ «فالنَّقائضُ تدورُ في إطارٍ هجائيٍّ معيَّنٍ لَهُ ظروفُ إبداعه، وجمهورُ إنشاده، وأسواقُهُ الأدبيَّةُ الخاصَّةُ، ومقوِّماتٌ فنيَّةٌ محدَّدةٌ، ووظائفُ تُلقَى عَلى عاتق شعرائه منْ قبَل السِّياسة الأمَويَّة»[10].

وقدْ وقفَ شعراءُ المثلَّث الأمويِّ «جريرٌ والفرزدقُ والأخطلُ»، حياتَهُم عَلَى تنمية تلكَ النَّقائض مستلهمينَ في ذلكَ ظروفَ العصرِ وأحداثَهُ السِّياسيَّةَ، وكانَ عملُهُم منَ العوامل الَّتي ساعدَتْ عَلَى امتزاج العصبيَّة بدخولهَا وثاراتهَا معَ السِّياسة بأحزابهَا واتِّجاهاتهَا، الأمرُ الَّذي هيَّأ لاشتعال نيران الهجاء طوالَ العصرِ ولنموِّ فنِّ النَّقائض نموّاً واسعاً[11].

هذَا، وتظلُّ ضرورةُ دراسة النَّقائض رهناً بأهمِّيَّتهَا في الدَّرس التَّاريخيِّ والأدبيِّ لمقوِّمات العمل، موضوع الدِّراسة؛ أعني بذلكَ ضرورةَ التَّحليل المتأنِّي لكلٍّ منَ النَّقيضتين عَلَى مستوَى عَلاقاتهمَا الخارجيَّة والدَّاخليَّة معاً، وهنَا «يصبحُ التَّعرُّفُ عَلَى شخصيَّة الشَّاعر وحياته أمراً ضروريّاً، منْ خلال ظروفه الاجتماعيَّة وحالاته النَّفسيَّة، وطبيعة عَلاقاته عَلَى اختلاف دوائرهَا في إطار المرحلة الَّتي يصوغُ منْ وحيهَا التَّجربةَ، أو حتَّى في سياق غيرهَا منَ المداخل،

فلا يمكنُ للباحث اختزالُهُ منْ موضوعه ، أو تجاهلُ تأثيره ؛ ذلكَ أنَّهُ يُحدِّدُ مدخلَهُ الطَّبيعيَّ إلى التَّجربة الَّتي يدورُ حولَهَا النَّصُّ»[12]، واكتفي الباحثُ في بعض ذلكَ بمجرَّد الإشارة إلى مَا طُرقَ واستُهلكَ بحثاً ، علَى نحْو الحديث عنْ جرير ، ومَا كثُر حَولَهُ منْ دراسات ، معَ إيماننَا بأنَّ التَّعاطي معَ الشِّعر في عصر بني أُمَيَّة علَى أيِّ مستوى منْ مستوياته ليسَ مسألةً ميسورةً سهلةً ، خاصَّةً إذَا كانَ العملُ عبْرَ واحد منْ أركان المثلَّث الأُمَويِّ الَّذينَ رُزِقُوا شهرةً واسعةً في ميدان الدَّرس الأدبيِّ ، وشغلُوا النَّاسَ بأشعارهم ومَا يزالُونَ ، وأعادُوا العصبيَّات القبليَّةَ إلى واجهة الصِّراع السِّياسيِّ غبَّ انطفاء أوارهَا وخمود جذوتهَا صَدْرَ الإسلام ؛ إذْ «كانَ هجاءُ جرير للأخطل متَّصلاً بالسِّياسة إذَا لاحظْنَا صلةَ كلٍّ منهُمَا بالقبائل الَّتي تُعَدُّ منْ مقوِّمات الدَّولة ، وهيَ قيسٌ وتميمٌ وتغلبُ ، وكذلكَ كانَ هجاؤُهُ الفرزدقَ ؛ لأنَّ هذَا كانَ تغلبيّاً تميميّاً ، وجريرٌ قيسيٌّ تميميٌّ ، فالنَّقائضُ علَى هذَا الأساس شعرٌ سياسيٌّ في أكثر قصيدهَا»[13].

أمَّا جرير ، فهوَ جريرُ بنُ عطية بن الخطفيِّ ، واسمُ الخطفيِّ حذيفةُ بنُ بدرِ بن سلمةَ بن عوفِ بن كُليبِ بن يربوعٍ. خَطَفَهُ بيتٌ قالَهُ :

يَرْفَعْنَ لِلَّيلِ إذَا مَا أَسْدَفَا أَعْنَاقَ جِنَّانٍ وَهَامَاً رُجَّفَا
وَعَنَقَا بَعْدَ الرَّسِيمِ خَيطَفَا[14]

وجريرٌ واحدٌ منَ الطَّبقة الأولَى منْ شعراء الإسلام الَّذينَ لمْ يُدركُوا الجاهليَّةَ ، ومعَهُ فيهَا الفرزدقُ والأخطلُ والرَّاعي[15]، وأجمعَ كلُّ منْ تعرَّضَ لتلكَ الطَّبقة علَى تأخُّر الرَّاعي عنْهُم ، وانحصرَ الخلافُ الشَّديدُ في تقديم أحد الثَّلاثة الَّذينَ قيلَ عنْهُم إنَّهُ : « لمْ يبقَ أحدٌ منْ شعراء عصرهم إلاَّ تعرَّضَ لَهُم فافتضحَ وسقطَ»[16]، وكانَ جلُّ الخلاف ومحورُ التَّنافس الشِّعريِّ يدورُ غالباً ، بينَ قُطْبَيْ فنِّ النَّقائض جرير والفرزدق ، ويَعُدُّ جريرٌ كلَّ شاعر ينتصرُ للفرزدق ويشهدُ لَهُ بالشَّاعريَّة خصْماً لَهُ يهجُوهُ ويقذفُ بِهِ منْ حالقٍ ، وكانَ هذَا هُوَ

السَّبَبُ في هجائه للأخطل والرَّاعي وسراقة البارقيِّ كذلك ، ويقولُ الرُّواةُ إنَّ جريراً قدْ تعرَّضَ لَهُ ثمانونَ شاعراً فتغلَّبَ علَى أكثرِهم وأخملَ ذكرَهُم ، ولَمْ يصمدْ في وجهه سوَى الفرزدق والأخطل إذ اجتمعَا عليه ، ولاَ غرابةَ في هذَا فهوَ ينتمي إلَى بيت شعر «فجدُّهُ الخطفيُّ كانَ شاعراً ، وكانَ جريرٌ علَى صلة وثيقة به هيَّأتْ لَهُ أنْ يرويَ شعرَهُ ويحفظَهُ كمَا يروي لغيره ويحفظُ لَهُ ، كمَا كانَ لجرير أخوانِ كلٌّ منهُمَا شاعرٌ هُمَا عمروٌ وأبُو الوَرْد»[17].

لكنْ هناكَ منْ دارسي الأدب ونقَّاده منْ يُغالي في تقديم جرير[18]، وربَّمَا احتجَّ لَهُ البعضُ بمَا لاَ يدخلُ في نطاق الشِّعر فقدَّمهُ لعفَّته وتديُّنه وورعه مقارنةً بفسق ومجون صاحبيه[19]، والباحثُ لاَ يأخذُ بهذَا الرَّأيِ علَى إطلاقه؛ «لأنَّ مَا تمدُّنَا به المصادرُ القديمةُ منْ روايات وأشعار تدلُّ علَى أنَّ عفَّتَهُ هذه كانَتْ نسبيَّةً، وإذَا ركنَّا إلَى العديد منَ الرِّوايات بشأنه وقفْنَا علَى شاعر سكِّير متقلِّب الأهواء»[20]، لكنْ لَو قارنَّاهُ بالفرزدق - بعيداً عنْ جوِّ الخصومة والمنافسة - نجدُهُ علَى جانب كبير منَ العفَّة والصَّلاح ، يُكثرُ منَ الصَّلاة والتَّسبيح ، ويستغفرُ اللهَ ممَّا يقذفُ به النِّساءَ ، ويُبدي المعاذيرَ لسبِّهنَّ بأنَّهُ ينتصرُ لنفسه منْ ظلم أوليائهنَّ لَهُ.

وكانَ شعرُ جرير أكثرَ سيرورةً علَى ألسنة النَّاس[21]؛ لمَا فيه منْ سلاسة وسهولة ، وكانَ غالباً ، مَا يُمهِّدُ لَهُ بغزل رقيق ، كمَا في القصيدة موضع الدِّراسة ، ومَا نجدُهُ في أسلوبه منْ رقَّة يوائمُ أيَّمَا مواءمة الغزلَ وذكرَ النِّساء ، وكانَ جريرٌ يعرفُ هذَا منْ نفسه ، فقدْ رُويَ عنهُ أنَّهُ قالَ : «مَا عشقْتُ قطُّ ، ولَو عشقْتُ لنَسَبْتُ نسيباً تسمعُهُ العجوزُ فتبكي علَى مَا فاتَهَا منْ شبابهَا[22]! أمَّا في هجائه فهوَ يضربُ علَى مواضع الضَّعف في خَصْمه ضربات موجعة ، ويصفُ عيوبَهُ وصفاً لاذعاً ساخراً ، ويتتبَّعُ عوراته فيفضحُهُ بهَا ويشنِّعُ عليه تشنيعاً مقذعاً في كثير منَ الأحيان ، ثُمَّ يُحقِّرُهُ ويبعدُهُ عنْ كلِّ مكرمة حتَّى يُخرسَهُ ويقضيَ عليه قضاءً مُبْرَماً ، والحقُّ أنَّ جريراً في هجائه لمْ يكنْ بادئاً بهجاء الشُّعراء الَّذينَ هجَوهُ

؛ فقدْ ذكرَ صاحبُ الأغاني أنَّ الحجّاجَ سألَ جريراً عن السَّببِ في ولعه بهجاءِ النَّاسِ ، فاعتذرَ جريرٌ بأنَّهُ يدافعُ عنْ نفسه ؛ لأنَّ الشُّعراءَ يهجونَهُ ، وجاءَ في إجابته : جُعلْتُ فداءَ الأمير ، إنِّي واللهِ مَا أَظلمُهُم ، ولكنَّهُم يظلمُونَني فأنتصرُ. وجاءَ في إجابته أيضاً : إنَّ بشرَ بنَ مروانَ حرَّضَ سراقةَ بنَ مرداس البارقيَّ علَى هجائي ، وأنَّهُ بعثَ إليَّ بكتاب يحرِّضُني علَى الرَّدِّ عليه[23]، والباحثُ يتَّفقُ معَ الرَّأيِ القائلِ بأنَّ «الإقذاعَ في الهجاء والإسفافَ في السِّباب والألفاظ الجارحة، كانَتْ وسائلَ نقائض جرير ، علَى الرَّغمِ ممَّا يُقالُ : إنَّ الألفاظَ في هذَا الفنِّ فقدَتْ مدلولاتِهَا الحقيقيَّةَ الَّتي تدلُّ عليهَا في أذواقِ النَّاسِ في عصرهم ؛ إذْ تخطَّوا تلكَ الدِّلالات إلَى مَا يُطربُهُم أوْ يُمتعُهُم منْ مظاهر الكرِّ والفرِّ»[24]، وعلَى كُلٍّ فإنَّ جريراً يراوحُ أسلوبَهُ بينَ مَا يقتضيه كلٌّ منَ الغرضين ، وإنْ ظلَّ شعرُهُ – دوماً – سهلَ العبارة قريبَ المتناول ؛ ممَّا أكسبَهُ ذيوعَ صيت وغلبةً علَى المنافسين. ودائماً ، كمَا يقولُ الدُّكتور شوقي ضيف ، يتقدَّمُ جريرٌ الأخطلَ والفرزدقَ في الموضوعات الَّتي تتطلَّبُ دقَّةً في الإحساسِ ورقَّةً في الشُّعورِ[25]. هذَا ، وقدْ أُلِّفَتْ كتبٌ خاصَّةٌ عنْ سيرة جرير وشعره ولاسيَّمَا فنَّ النَّقائض ، بالإضافة إلَى مَا وردَ عنْهُ في الكتبِ الَّتي عرضَتْ للأدبِ الأمويِّ.

وأمَّا سُراقةُ ، فأحدُ ثلاثة شعراءَ تَسَمَّوا بهذَا الاسم ، يُعرَفُ كُلٌّ منهُم بسراقةَ ابنِ مرداس ، ويميزُ أقدَمَهُم بالبارقيِّ الأكبرِ ، وهوَ الَّذي اشتركَ في حربِ معَ قريش ، حينَ قتلَتْ قريشٌ أبَا أزيهر الدَّوسيِّ ، فقتلَتْ به الأزدُ جماعةً منْ أشرافِ قريش ، وهوَ القائلُ : (بحرُ الوافر)

لَقَدْ عَلِمَتْ بَنُو أَسَدٍ بِأَنَّا ... تَقَحَّمْنَا الْمَعَاشِرَ مُعْلِمِينَا
تَرَكْنَا تِسْعَةً لِلطَّيْرِ مِنْهُمْ ... بِمَكَّةَ لِلسِّبَاعِ مُطَرَّحِينَا

والشَّاعرُ الآخرُ يُسَمَّى سراقةَ بنَ مرداس ، ويميزُ بالسُّلَميِّ ، نسبةً إلَى سُليم، وهوَ ابنُ الخنساءِ الشَّاعرةِ المعروفةِ ، وأخُو الشَّاعرِ المخضرم

العبَّاسِ بنِ مرداسٍ ، وسراقةُ هذَا هوَ الَّذي يقولُ في يوم أوطاسٍ منْ أيَّامِ غزوةِ حُنينٍ ، حينَ طاردَتْهُ بَنُو نصرٍ علَى فرسهِ الحقباءِ : (بحرُ الوافرِ)

وَلَـولاَ اللهُ والحَـقْـبَـاءُ فَـاظَـتْ   عِـيَـالِي وَهْـيَ بَـادِيَـةُ الْـعُـرُوقِ

أمَّا شاعرُنَا فهوَ سراقةُ بنُ مرداسِ بنِ أسماءَ بنِ خالدِ بنِ عوفِ بنِ عمروِ بنِ سعدِ بنِ ثعلبةَ بنِ كنانةَ بنِ بارقٍ ، وبارقُ بطنٌ منَ الأزدِ ، سُمِّيَتْ باسمِ سعدِ بنِ عديِّ بنِ حارثةَ ، الَّذي اكتسبَ اسمَ بارقٍ لنزولهِ جبلاً بالسَّراةِ ، يُعْرَفُ بهذَا الاسمِ ، وسعدُ هذَا أوْ بارقٌ أخُو خزاعةَ الَّذي نُسِبَتْ إليهِ قبيلةُ خزاعةَ[26].

ولاَ نستطيعُ علَى وجهِ التَّحقيقِ أنْ نتبيَّنَ تاريخَ مولدهِ ، مثلَ كثيرٍ منَ الشُّعراءِ الَّذينَ لاَ نعرفُ شيئاً عنْ تواريخِ ميلادهمْ ، عكسَ تاريخِ وَفَيَاتِهمْ ، والأمرُ نفسُهُ يكادُ ينطبقُ علَى نشأتهِ ، اللَّهُمَّ إلاَّ القليلَ الَّذي يمكنُ استنباطُهُ منْ شعرهِ ، وإنَّهُ لقليلٌ ؛ «إذْ ضاعَ كثيرٌ منهُ كمَا ضاعَ شعرُ غيرهِ منَ الشُّعراءِ»[27]. ويظهرُ سراقةُ – أوَّلَ مَا يظهرُ – عامَ 66هـ ، محارباً المختارَ بنَ أبي عبيدِ بنِ مسعودٍ الثَّقفيِّ ، ثائراً عليهِ معَ أشرافِ الكوفةِ ، بعدَ استيلائهِ علَى ولايتهَا بقليلٍ ، ولكنَّ المختارَ لاَ يلبثُ أنْ يخمدَ الثَّورةَ ، ويقبضَ علَى زعمائهَا ، ومنْ بينهمْ سراقةُ ، فيعتذرُ إليهِ سراقةُ ، ويمدحُهُ قائلاً : (بحرُ الوافرِ)

ألاَ أبْـلِـغْ أبَـا إسْـحَـاقَ أنَّـا   نَـزَوْنَـا نَـزْوَةً كَـانَـتْ عَـلَـيْـنَـا(*)

خَرَجْنَـا لاَ نَـرَى الضُّـعَـفَـاءَ شَيْئاً   وَكَـانَ خُـرُوجُـنَـا بَـطَـراً وَحَـيْـنَـا

لَـقِـيـنَـا مِـنْـهُ ضَـرْبـاً طِـلَـخْـفـاً   وَطَـعْـنـاً صَـائِـبـاً حَـتَّـى انْـثَـنَـيْـنَـا

نُـصِـرْتَ عَـلَـى عَـدوكَ كُـلَّ يَـوْمٍ   بِـكُـلِّ كَـتِـيـبَـةٍ تَـنْـعَـى حُـسَـيْـنَـا

كَـنَـصْـرِ مُحَـمَّـدٍ فِي يَـوْمِ بَـدْرٍ   وَيَـومَ الـشِّـعْـبِ إذْ لاَقَـى حُـنَـيْـنَـا

تَـقَـبَّـلْ تَـوبَـةً مِـنِّـي فَـإنِّـي   سَـأشْـكُـرُ إنْ جَـعَـلْـتَ الْـعَـفْـوَ دِيـنَـا

ثُمَّ يدَّعي سراقةُ أنَّهُ رأَى الملائكةَ ، تحاربُ معَ المختارِ – وهذَا مَا كانَ يزعمُهُ المختارُ – وأنَّ الَّذي هزمَهُ وأسرَ قومَهُ همُ الملائكةُ ، الَّذينَ كانُوا يلبسُونَ الثِّيابَ البيضَ ، ويركبُونَ الخيلَ البُلْقَ ، ويحلِّقُونَ بينَ السَّماءِ والأرضِ ، فقالَ

المختارُ : خلُّوا سبيلَهُ ليخبرَ النَّاسَ بذلكَ ، وأمرَهُ بصعود المنبر ، والقسم أمامَ الملأ بأنَّهُ صادقٌ في رؤيته الملائكةَ تقفُ بجوار المختار ، ولاَ يخفَى مَا في هَذَا القسم منْ دعم لآراء المختار ، ثُمَّ دعَا لقتاله ، وقالَ[28]: (بحرُ الوافر)

ألاَ أبْلِـغْ أبَـا إسْحَـاق أني ... رَأيتُ الْبُلْقَ دُهْـمَاً مُصْمَتَاتِ(*)

أرَى عَيْنَـيَّ مَا لَمْ تَـرْأيَاهُ ... كِـلاَنَـا عَـالِمٌ بِـالـتُّرَّهَـاتِ

كَفَرْتُ بِوَحْيِكُمْ وَجَعَلْتُ نَذْرَاً ... عَلَـى قِتَـالِـكُمْ حَتَّـى الْمَمَـاتِ

ثُمَّ خرجَ معَ إسحاق بن الأشعث ، فقُدِّمَ في الأسرَى إلَى المختار ، فقالَ لَهُ : ألَمْ أعفُ عنكَ ، وأمنْ عليكَ ؟ أمَا واللهِ لأقتلنَّكَ ، قالَ : لاَ واللهِ ، لاَ تفعلْ إنْ شاءَ اللهُ ، قالَ : ولِمَ ؟ قالَ : لأنَّ أبي أخبرَني أنَّكَ تفتحُ الشَّامَ ، وتهدمُ دمشقَ حجراً حجراً ، وأنَا معكُم ، فخلَّى سبيلَهُ[29]. وهذه المواقفُ تظهرُ حيلةَ سراقةَ ودهاءَ المختار السِّياسيَّ ، ثُمَّ ذهبَ إلَى مصعب بن الزُّبير بالبصرة ، ومنهَا إلَى دمشقَ ، ثُمَّ عادَ إلَى العراق معَ بِشر بن مروان وإلَى الكوفة بعدَ مقتل المختار ، ولمَّا ولِيَ الحجَّاجُ العراقَ هجاهُ سراقةُ ، فطلبَهُ ، ففرَّ إلَى الشَّام ، وتُوفِّيَ بهَا سنةَ 78هـ ، كمَا ذكرَ ابنُ كثير[30]، وإنْ كانَ الدُّكتور حسين نصار محقِّقُ الدِّيوان قدْ ذكرَ سنةَ 79هـ ، تاريخاً لوفاته ، ناسباً ذلكَ إلَى ابن كثير[31]، وذكرَ السَّنةَ نفسَهَا ، الزِّركلي في الأعلام[32]، وهذَا مَا دفعَ بالباحث أنْ يقولَ مطمئنَّاً : إنَّهُ ماتَ في حدود الثَّمانينَ منَ الهجرة. كمَا اتَّفقَ كلُّ منْ كتبَ عنْ سراقة أنَّهُ كانَ ظريفاً ، حسنَ الإنشاد ، حُلوَ الحديث ، يقرِّبُهُ الأمراءُ ويحبُّونهُ ، ودليلُ ذلكَ كلامُهُ لبشر حينَ أغرقَ السَّيلُ بيتَهُ(*) ، وقدْ ذكرَ الجاحظُ في كتابه «المحاسن والأضداد» ، باب «محاسن الدَّهاء والحيل» ، قصَّةً أخرَى ، نرَى فيهَا شيئاً منْ ظرفه ، فقدْ دبَّرَ كيداً ظريفاً لأحد أصدقائه[33]. وكانَ سراقةُ أيضاً ، يعتدُّ بقبيلته «بارق» ، ويفخرُ بجميع القبائل اليمنيَّة ، فهذه شنوءةُ[34]: (بحرُ الكامل)

قَومي شُنُوءَةُ إنْ سَأَلْتَ بمَجْدهم ... في صَـالحِ الأقْـوَام أو لَمْ تَسْـأَلِ

أُخْـبِرْتَ عَنْ قَـومٍ بـعزٍّ حَـاضِرٍ ... وَقِـيَـامِ مَجْـدٍ في الـزَّمَـانِ الأوَّلِ

وَمَـآثِـر، كَـانَـتْ لَـهُـمْ، مَعْلُـومَـةً فِي الصَّـالِحِينَ، وسُـؤْدُدٍ لَمْ يُنْحَلِ
الدَّافِعِينَ الذَّمَّ عَنْ أَحْسَابِهِمْ وَالْمُكْـرِمِـينَ ثَوِيَّـهُـمْ فِي الْمَنْـزِلِ
وَالْمُطْعِمِينَ إِذَا الرِّيَاحُ تَنَاوَحَتْ بِـقِـتَـامِـهَـا فِي كُـلِّ عَـامٍ مُمْحِـلِ

وهذه الأزدُ[35]: (بحرُ الوافر)

وَقَـدْ أَحْمِـي الْحَقِيقَـةَ كُـلَّ يَـومٍ وَتَحْـمِـي الأزدُ أَنْـفِـي أَنْ أُرَامَـا
أُنَـاسٌ يَـأْمَـنُ الْجِـيرَانُ فِـيهِمْ كَمَكَّـةَ مَـا تَمَـسُّ بِـهَا الْحَـمَامَـا

وهذه مَذْحِجٌ[36]:

وَمَـذْحِـجٌ إِذْ تَـقَـرُّ بِـهِـمْ جَمِيعاً رَأَيْـتُ قُـرُومَ مَـذْحِجَـنَا عِظَامَا

وهذه همدانُ[37]:

وَفِي هَـمَـدَانَ ضَـرْبٌ حِـينَ تَلْقَـى يُـطِـيرُ مَعَـاصِـمـاً وَيُـبِـينُ هَـامَـا

وهذه كندةُ، وهذه خثعمٌ، ... إلى آخرِ القبائلِ اليمنيَّة، يمدحُها ويسبغُ عليها كلَّ صفة كريمة[38]، ومنْ ثَمَّ لا يجدُ الباحثُ سوَى أنْ يُقِرَّ باللَّقبِ الَّذي لَقَّبَهُ به الدُّكتورُ حسين نصار، عندمَا قالَ: وهوَ شاعرُ الأزد أو شاعرُ اليمن في تلكَ الفترةِ منَ الزَّمن[39]، أو منَ الممكن القولُ بأنَّهُ شاعرٌ عراقيٌّ، يمانيُّ الأصلِ. هذَا مَا أمكنَ للباحث أنْ يعرفَهُ عنْ تاريخ سراقةَ الَّذي ظهرَ علَى مسرح الشِّعر عامَ 66هـ – أثناءَ محاربته المختارَ – وأُسْدِلَ عليه السِّتارُ في حدود الثَّمانينَ منَ الهجرة، وهيَ وإنْ كانَتْ فترةً قصيرةً إلاَّ أنَّها ملأَى بالحوادث.

أمَّا عنْ شعره فقدْ كانَ موضعَ فخاره وافتنانه، ونقعُ في ديوانه علَى كثير منَ الزَّهو به والاستعلاء به علَى كبار الشُّعراء، والمبالغة في تقديره إلَى حدٍّ يراهُ أنَّهُ أفضلُ منْ شعرهم، يقولُ[40]: (بحرُ الكامل)

وَلَقَدْ أَصَبْتُ مِنَ الْقَرِيضِ طَرِيقَةً أَعْـيَـتْ مَـصَـادِرُهَـا قَـرِينَ مُهَلْهِلِ
بَعْدَ امْرِئِ القَيسِ الْمُنَوَّهِ بِاسْمِهِ أَيَّـامَ يَـهْـذِي بِـالـدَّخُولِ فَحَومَلِ

وبعدَ أنْ يُعَدِّدَ جملةً منَ الشُّعراء كأبي دؤاد الإياديِّ وأبي ذؤيب الهُذليِّ

وحسَّانَ بن ثابت وابنه عبد الرَّحمن ، وكانَ شاعراً أيضاً ، وزهير بن أبي سُلمَى والأعشَى ولبيدٍ وأميَّةَ بن أبِي الصَّلتِ وهدبة بن خشرم العُذريِّ والفرزدق ، يخلُصُ إلى القولِ(41):

مَا نَالَ بَحْرِي مِنْهُمُ مِنْ شَاعِرٍ ... مِمَّنْ سَمِعْتُ بِهِ وَلاَ مُسْتَعْجِلِ

إنِّي فَتَى أدْرَكْتُ أقْصَى سَعْيِهِمْ ... وَغَرَفْتُ مِنْ بَحْرٍ وَلَيسَ بِجَدْوَلِ

وَغَرَفْتُ بَحْراً مَا تُسَدُّ عُيُونُهُ ... أرْبَى عَلَى كَعْبٍ وَبَحْرِ الأخْطَلِ

وقامَ بتحقيقِ ديوانه تحقيقاً علميّاً الدُّكتور حسين نصار ، وقدْ بذلَ المحقِّقُ جهداً ضافياً لإخراجِ هذَا الدِّيوان في طبعة قشيبة ، وأضافَ بذلكَ للمكتبة العربيَّة ديواناً جديداً بغيةَ إحياء ذكرَى صاحبهِ ؛ «لأنَّهُ جديرٌ أنْ يحيَا، وجديرٌ أنْ يدرسَ ، وجديرٌ أنْ يُوضعَ في طبقته مَعَ مَنْ عُرفَ منْ رجالِ الأدبِ العربيِّ في أزهَى عصوره»(42)، وديوانُ سراقةَ ديوانٌ صغيرٌ ، عددُ أبياته (362) ثلاثمائة واثنان وستونَ بيتاً شعريّاً ، وقدْ راوحَ فيهَا الشَّاعرُ بينَ القصيدة والمقطوعة ، ونصيبُ الدِّيوان منَ القصائد (8) ثماني قصائد ، بلغَ عددُ أبياتهَا (291) مائتين وواحداً وتسعينَ بيتاً ، في حينَ أنَّ عددَ المقطوعات (17) سبعَ عشرةَ مقطوعةً - الحدُّ الأقصَى لهَا تسعةُ أبيات - جاءَ عددُ أبياتهَا (71) واحداً وسبعينَ بيتاً، وبقطعِ النَّظرِ عنْ نسبة أبياتِ كلٍّ منَ القصائد والمقطوعات إلَى بعضهمَا ، فإنَّنَا نجدُ أنَّ نسبةَ المقطوعات ، كشكلٍ منْ أشكالِ التَّعبير عن التَّجربة الشِّعريَّة عندَ سراقة ، نسبةٌ كبيرةٌ ؛ لأنَّ محكَّ القياسِ - قياس نسبة المقطوعات إلَى نسبة القصائد - يُثْبتُ ذلكَ ؛ فقوامُ الشِّعرِ العربيِّ هوَ القصيدةُ وليسَ المقطوعةَ، وقدْ أجادَ سراقةُ في الاثنينِ معاً. وإذَا ألقينَا نظرةً عامَّةً علَى الدِّيوان وجدْنَا أنَّهُ نَظَمَ الشِّعرَ في ثمانيةِ أغراضٍ ، والجدولُ التَّالي يوضِّحُ ذلكَ :

م	نوعُ الغرض	عدد القصائد	عدد المقطوعات	عدد الأبيات
1	الفخرُ	2 (79-58)	2 (2-7)	146
2	الرِّثاءُ	3 (30-13-33)	2 (5-8)	89
3	الوصفُ	1 (55)	1 (4)	59
4	الهجاءُ	1 (13)	4 (8-3-4-3)	31
5	المدحُ	-	3 (3-5-7)	15
6	الاعتذارُ	1 (10)	1 (3)	13
7	الحكمةُ	-	3 (3-2-2)	7
8	الحماسةُ	-	1 (2)	2
-	المجموع	8 (291)	17 (71)	362

وبالنَّظرِ إلى الجدولِ السَّابقِ ، نلحظُ أنَّ مَا يسترعي الانتباهَ هوَ غرضُ الفخرِ الَّذي غلبَ علَى غيرِهِ في الدِّيوانِ ، ولعلَّ هذَا يرجعُ إلَى العصبيَّةِ القبليَّةِ، واعتدادِ الشَّاعرِ بنفسه وشعرِه. ولَمْ يخرجْ سراقةُ البارقيُّ في أيٍّ منْ قصائدِ ومقطوعاتِ ديوانه علَى الإطارِ العَروضيِّ العامِّ في بنائه الإيقاعيِّ ، محافظاً بذلكَ علَى نظامِ العَروضِ الخليليِّ لاَ يخرجُ منْ دائرته إطلاقاً ، ملتزماً بحورَهُ الشِّعريَّةَ في نمطِهَا العامِّ التزاماً تامّاً ومطلقاً ، واستخدمَ سراقةُ في شعرِه خمسةَ أبحرٍ فقطْ ، جاءَ ترتيبُهَا علَى النَّحوِ التَّالي :

م	نوعُ الغرض	عدد القصائد	عدد المقطوعات	عدد الأبيات
1	الكاملُ	3 (13-79-55)	2 (8-3)	158
2	الطَّويلُ	3 (30-13-33)	6 (5-3-5-8-5-4-3)	104
3	الوافرُ	2 (10-58)	5 (7-2-4-3-7)	91
4	الرَّجزُ	—	2 (3-2)	5
5	البسيطُ	—	2 (2-2)	4
6	المجموع	8 (291)	17 (71)	362

ويسجِّلُ الشِّعرُ العربيُّ القديمُ تبادلَ نسبة كلٍّ منْ بحريِّ الطَّويل والكامل المرتبةَ الأولَى ، ويحتلُّ بحرَا الوافرِ والبسيط المرتبةَ الثَّانيةَ ، في حينَ وردَ بحرُ الرَّجزِ في المرتبةِ السَّابعة في شعرِ الشُّعراء[43]، وشعرُ سراقةَ في هذا جاءَ مجاراةً للطَّبعِ العربيِّ الأصيل ، وإنْ كانَ البسيطُ قدْ جاءَ تالياً للرجزِ ، وهذا يعودُ ، منْ وجهةِ نظرِ الدِّراسة ، إلى قلَّةِ شعرِ سراقةَ نفسه.

أمَّا عنْ حظِّ أصواتِ اللُّغةِ العربيَّةِ منَ الاستخدام رويّاً في الدِّيوان فقد استخدمَ الشَّاعرُ منْ هذه الأصواتِ ثمانيةً ، غيرَ أنَّ حظَّ هذه الأصواتِ منَ التَّواترِ يختلفُ اختلافاً كمِّيّاً ملحوظاً بينَ الصَّوتِ الأوَّلِ الَّذي يشكِّلُ أكبرَ حيِّزٍ لَهُ في الدِّيوانِ ، والصَّوتِ الأخيرِ ، كمَا يتَّضحُ منَ الجدولِ التَّالي :

م	نوعُ الغرض	عدد القصائد	عدد المقطوعات	عدد الأبيات
1	ل	2 (13-79)	4 (7-5-8-8)	120
2	ب	2 (33-55)	2 (3-3)	94
3	م	1 (58)	3 (2-4-2)	66
4	ق	1 (30)	1 (2)	32
5	ر	1 (13)	3 (3-3-5)	24
6	ن	1 (10)	1 (2)	12
7	ت	–	2 (4-7)	11
8	د	–	1 (3)	3
–	المجموع	8 (291)	17 (71)	362

ويتبيَّنُ لنَا ممَّا سبقَ ، وبعدَ عرضِ تصنيفنَا للرَّويِّ عندَ شاعرِنَا علَى الدِّراسةِ الإحصائيَّةِ الَّتي قامَ بهَا الدُّكتور إبراهيم أنيس(44)، أنَّهُ يتَّفقُ معهَا اتِّفاقاً عامّاً ، ويختلفُ معهَا في بعضِ الأجزاء ، وهيَ بالتَّحديد تتمثَّلُ في : حرف القاف ، وهوَ منَ الحروفِ متوسِّطة الاستعمالِ في قائمة الدُّكتور أنيس ، نجدُهُ قدْ جاءَ بعدَ الحروفِ الثَّلاثة الأولَى اللاَّم والباء والميم ، وحرف التَّاء قدْ جاءَ بعدَ حرف النُّون ، وهوَ منَ الحروفِ قليلة الشُّيوعِ في تقسيمِ الدُّكتور أنيس ، في حينَ جاءَ حرفُ الدَّالِ ، وهوَ منَ الحروفِ الَّتي يكثرُ مجيئُهَا رويّاً في الشِّعرِ العربيِّ ، قدْ جاءَ بعدَ حرفِ التَّاء. ويتبيَّنُ لنَا أيضاً ، أنَّ الحروفَ الَّتي تنتمي إلَى صنفٍ واحدٍ تتفاوتُ كذلكَ ، فيمَا بينَهَا في السُّهولةِ والشُّيوعِ ومجيءِ القصائدِ أو المقطوعاتِ فيهَا ، وأنَّ هناكَ عواملَ أخرَى تُتاحُ للحرفِ فتمنحُهُ سهولةً أو صعوبةً أكثرَ ممَّا لَهُ ، وتتمثَّلُ هذه العواملُ في حركةِ الرَّويِّ واتِّصالِهَا بحرفٍ آخرَ ، ونوعِ القافيةِ الَّتي يردُ فيهَا ، ووزنِ القصيدة.

هذَا ، وإنَّ تحليلَ الباحث لديوان سراقةَ تحليلاً إحصائيّاً ، يُؤكِّدُ علَى مَا توصَّلَ إليه عددٌ كبيرٌ منَ الباحثينَ منْ أنَّ حركةَ الرَّويِّ المكسورة تتفوَّقُ علَى حركاتِ الرَّويِّ الأخرَى (الضَّمَّةُ – الفتحةُ – السُّكونُ) تفوُّقاً ملحوظاً، حيثُ بلغَتْ نسبتُهَا منْ (40–50 ٪) ، بينَمَا لمْ تزدْ أيَّةُ حركة منَ الحركات الثَّلاث الأخرَى عنْ 27 ٪ ، وذلكَ منْ خلال تجاربَ إحصائيَّة[45] ، ونظرةٌ إلَى الجدولِ التَّالي ومَا يعقبُهُ منْ تحليلٍ يوضِّحُ مَا سبقَ :

البحـــر	عدد الأبيات	مكسورة الرَّوي	مضمومة الرَّوي	مفتوحة الرَّوي	ساكنة الرَّوي
الكامل	158	79	68	8	–
الطَّويل	104	89	7	8	–
الوافر	91	6	7	78	–
الرَّجز	5	2	–	–	3
البسيط	4	2	2	–	–
المجموع	392	178	94	87	3
النسبة	100 ٪	49.17 ٪	25.97 ٪	24.03 ٪	0.83 ٪

هذَا ، ومنَ الملاحظ أنَّ تفوُّقَ الرَّويِّ المكسور ليسَ مقصوراً علَى شعر سراقة وحدَهُ ؛ إذْ يبدُو أنَّ تواترَ الحركات بدءاً منَ الكسرة وانتهاءً بالفتحة كانَ يُعَبِّرُ عنْ ذوق العصر الجاهليِّ والعصور التَّالية لَهُ ، فيمَا عدَا العصرَ الحديثَ الَّذي حقَّقَتْ فيه حركةُ الرَّويِّ السَّاكنةُ تقدُّماً ملحوظاً ظلَّ يزدادُ شيئاً فشيئاً حتَّى بزغَ نجمُ الشِّعر الحرِّ الَّذي اتَّخذَ منَ السُّكون حركةً ملازمةً لَهُ ؛ فنسبةُ حركة الرَّويِّ السَّاكنة فيه لاَ تقلُّ عنْ 90 ٪[46]. وأخيراً ، لاَ يفوتُ الباحثُ منْ أنْ

يذكرَ أنَّ حروفَ الرَّوِيِّ : اللاَّمُ والباءُ والميمُ والقافُ والرَّاءُ والنُّونُ والتَّاءُ والدَّالُ ، قدْ كثُرَتْ في جميعِ أنواعِ حركةِ الرَّوِيِّ ، وإنْ كانَتْ النِّسبةُ تتفاوتُ ، وفقَ مَا أشرْنَا إليهِ مَنْ تفوُّقِ حركةِ الرَّوِيِّ المكسورةِ علَى غيرِهَا ، والجدولُ التَّالِي يوضِّحُ ذلكَ :

أصوات الروي	عدد الأبيات	مكسورة الرَّوي	مضمومة الرَّوي	مفتوحة الرَّوي	ساكنة الرَّوي
ل	120	97	7	16	–
ب	94	36	55	3	–
م	66	4	4	58	–
ق	32	30	2	–	–
ر	24	5	19	–	–
ن	12	2	–	10	–
ت	11	4	7	–	–
د	–	–	–	–	3
المجموع	362	178	94	87	3

وباستقراءِ شعرِ سراقةَ لاحظَ الباحثُ أنَّ مجموعَ قصائدِه ومقطوعاتِه ذاتِ القافيةِ الموحَّدةِ (25) خمسٌ وعشرونَ قصيدةً ومقطوعةً ، وَالَّتِي يبلغُ عددُ أبياتِهَا (362) ثلاثمائةً واثنينِ وستينَ بيتاً ، يمكنُ تصنيفُهَا حسبَ درجةِ الكمالِ الموسيقِيِّ ، تصنيفاً تصاعديّاً منَ الأدنَى إلَى الأعلَى ، وبيانُهَا يوضِّحُهُ الجدولُ التَّالِي(*):

م	نوع القافية	عدد القصائد	عدد الأبيات	عدد المقطوعات	عدد الأبيات
1	مقيدة تلتزم حركة قصيرة قبلها	–	–	1	3
2	مطلقة ومسبوقة بساكن	–	–	1	8
3	مطلقة تلتزم حركة قصيرة قبلها	5	210	5	17
4	مطلقة مسبوقةبواو مد أوياء مد	1	13	3	15
5	مطلقة تلتزم حرف مد معين (الواو)	–	–	1	7
6	مطلقة تلتزم حرف مد معين (الياء)	1	10	3	6
7	مطلقة تلتزم حرف مد معين (ألف التأسيس)	–	–	1	5
8	مطلقة تلتزم حرف مد معين (ألف الردف)	1	58	3	15
–	المجمــوع	8	291	17	71

والشِّعرُ العربيُّ ينزعُ إلَى القافية المطلقة أكثرَ منْ نزوعه إلَى القافية المقيَّدة ؛ لأنَّ تقييدَ القافية مظهرٌ دالٌّ علَى ضيق النَّفس في صدرِ الشَّاعرِ ، وسراقةُ البارقيُّ ليسَ بدعاً بينَ الشُّعراء في نزوعه نحوَ القافية المطلقة. يقولُ الدُّكتور إبراهيم أنيس : «وهذَا النَّوعُ في القافية – يقصدُ المقيَّدةَ – قليلٌ في الشِّعرِ العربيِّ لاَ يكادُ يتجاوزُ 10 ٪»[47]، وقدْ أجرَى الدُّكتور محمد حماسة إحصاءً علَى عدد منَ الدَّواوين لبعض الشُّعراء أكَّدَ فيه مَا ذهبَ إلَيه الدُّكتور إبراهيم أنيس ، منْ أنَّ مَا يقربُ منْ تسعينَ في المائة (90 ٪) منْ قوافي الشِّعرِ العربيِّ تمدُّ الحركةَ

الأخيرةَ في البيت فتحيلُهَا ألفاً أو واواً أو ياءً بدلاً منَ الوقوف بالسُّكون[48]، وهذه الظَّاهرةُ منْ أهمِّ مَا يُميِّزُ لُغَةَ الشِّعرِ عنْ لُغَة النَّثر كمَا يرَى الدكتور شكري عيَّاد[49]. وأمَّا عنْ أنواع القافية باعتبار كثافتهَا الصَّوتيَّة[50]، فقدْ تحقَّقَ منْهمَا في ديوانِ سراقةَ ثلاثةٌ فقطْ ، يمكنُ أنْ نرتِّبَهَا ترتيباً تنازليّاً علَى مَا يلِي :

جدول رقم (1)

م	نوع القافية	عدد القصائد	عدد أبيات القصائد	عدد المقطوعات	عدد أبيات المقطوعات	إجمالي الأبيات
1	المتدارك	5	210	4	15	225
2	المتواتر	3	81	11	51	132
3	المتراكب	–		2	5	5
4	المجموع	8	291	17	71	362

ويوضِّحُ الجدولُ التَّالي رقم (2) ، تواترَ عددِ الأبياتِ في قصائدِ الدِّيوانِ ومقطوعاتِهِ ، وفقَ الأبحرِ الشِّعريَّةِ مرتَّبةً كمَا يلِي :

م	نوع البحر	نوع القافية	عدد القصائد	عدد الأبيات	عدد المقطوعات	عدد الأبيات	إجمالي الأبيات
1	الكامل	متدارك	2	134	–	–	134
			1	13	2	11	24
		متواتر	–	–	–	–	–
		متراكب					
2	الطويل	متدارك	3	76	4	15	91
		متواتر	–	–	2	13	13
		متراكب	–	–	–	–	–
3	الوافر	متدارك	–	–	–	–	–
		متواتر	2	68	5	23	91
		متراكب	–	–	–	–	–
4	الرجز	متدارك	–	–	–	–	–
		متواتر	–	–	1	2	2
		متراكب	–	–	1	3	3
5	البسيط	متدارك	–	–	–	–	–
		متواتر	–	–	1	2	2
		متراكب	–	–	1	2	2
–	المجموع	–	8	291	17	71	362

ولعلَّ قراءةَ الجدولينِ السَّابقين ، مَا يُؤكِّدُ حرصَ سراقةَ علَى أنْ يلفتَنَا إلَى ضرورةِ التَّركيزِ علَى رَوِيِّه ، وأنَّ تواترَ عددِ أبياتِ أنواعِ القوافِي الثَّلاثةِ

المستعملة، والَّتي سبقَ ترتيبُهَا ترتيباً تنازليّاً وفقَ كثافتِهَا الصَّوتيَّة ، قدْ جاءَ موافقاً – إِلَى حدٍّ كبيرٍ – لتواترِ الأبحرِ الشِّعريَّة حسبَ نسبة شيوعِهَا في ديوانه؛ إذْ نجدُ أنَّ قافيتَي المتدارك والمتواتر همَا أكثرُ القوافي دوراناً وشيوعاً في بحريِّ الكامل والطَّويل اللَّذين يحتلاَّن المرتبةَ الأولَى والثَّانيةَ في الإحصاء الَّذي أجريناهُ علَى شعرِ سراقة ، وجاءَتْ قافيةُ المتدارك – في كُلٍّ – قبلَ قافية المتواتر ، وبحرُ الوافر علَى الرَّغم منْ أنَّهُ قد احتلَّ المركزَ الثَّالثَ بينَ البحور فإنَّهُ قدْ فاقَ بحرَيّ الكامل والطَّويل معاً ، في قافية المتواتر ، ولعلَّ هذَا راجعٌ إِلَى طبيعة الضَّرب في بحر الوافر ؛ إذْ غالباً ، مَا يأتِي مقطوفاً ، (القطفُ : علَّةٌ مزدوجةٌ تجمعُ بينَ الحذف والعصب) ، علَى وزنِ مفاعي ، والَّتي تُنقلُ إِلَى فعولن //5/5 ، وقدْ جاءَ عددُ أبيات قافيتَي المتواتر والمتراكب متقاربتَين في بحرَيِّ الرَّجز والبسيط.

يبقَى لنَا أنْ نشيرَ إِلَى أنَّ إحكامَ النَّسقِ الموسيقيِّ للقافية لاَ يكفِي وحدَهُ لإحداث الأثرِ الموسيقيِّ الجيِّد والقادر علَى التَّأثير في نفس المتلقِّي ، ويصعبُ القولُ بأنَّ القافيةَ السَّليمة والَّتي تصل بجميع عناصرِهَا إلى أعلَى مرتبة في الكمال الموسيقيِّ ، يمكنُ أنْ تدرسَ بمعزلٍ عنْ موسيقَى القصيدةِ عامَّةً بمَا في ذلكَ الوزنُ والإيقاعُ الدَّاخليُّ.

* بِشْرُ بنُ مروانَ ودورُهُ في مناسبةِ النَّقيضتين(*):

كانَتْ معظمُ الخصومات بينَ الشُّعراء خصومات سياسيَّةً نتيجةَ مناصرتِهم لأحزاب متناوئة ، أو خصومات قبليَّةً ناشئةً عنْ عصبيَّة موروثة أو خصومات أدبيَّةً كَمَا قُلْنَا ، وكانَ الحكَّامُ والولاةُ يشجعونَهَا عَلَى أنَّهَا نوعٌ منَ الإشغالِ الفنِّيِّ عنْ أمورِ السِّياسة ، كمَا كانَ رواةُ الشِّعر ونقَّادُهُ يشجعونَهَا علَى أنَّهَا نوعٌ منَ المباريات الأدبيَّة. وقد احتفظَ صاحبُ الأغاني بخبر بالغ الدِّلالة ، فَرَوَى " أنَّ سراقةَ البارقيَّ فضَّلَ الفرزدقَ عَلَى جرير في قصيدة طويلة ، فأخذَهَا بشرُ بنُ مروانَ وهوَ والٍ عَلَى العراقِ ، فأرسلَهَا إِلَى جرير ليردَّ عَلَيهَا ، قالَ أَبُو عبيدةَ :

يَا صَاحِبَيَّ دَنَا الأَصِيلُ فَسِيرَا غَلَبَ الْفَرَزْدَقُ في الْهِجَاءِ جَرِيرَا(*)

وثارَ جريرٌ عَلَى الرَّاعي وغاظَهُ أنَّهُ ينضمُّ إِلَى الفرزدقِ ، معَ أنَّهُ يقفُ في المْرْبَد مدافعاً عنْ قومه مادحاً لَهُم أمامَ الفرزدق ، فقالَ فيه وفي الفرزدقِ بائيَّتَهُ المشهورة ، وكانَ يُسَمِّيهَا الدَّمَّاغَةَ[57]، وفيهَا يقولُ للرَّاعي بيتَهُ المشهورَ[58]:

فَغُضَّ الطَّرْفَ إِنَّكَ مِنْ نُمَيرٍ فَلاَ كَعْبَاً بَلَغْتَ وَلاَ كِلاَبَا

ومنهُم الأخطلُ ، الَّذي وقفَ في صفِّ الفرزدق أيضاً ؛ إذْ عندمَا وفدَ عَلَى «بِشْرٍ» ، دعاهُ محمدُ بنُ عمير بن عطَارِدَ وأعطاهُ ألفَ درهم وكسوة ، وقالَ إنْ سألكَ الأميرُ عنْ جرير والفرزدقِ ففضِّل الفرزدقَ ، فاجتمعُوا عندَ بِشْرٍ فقالَ بِشْرٌ يَا أخطلُ : أيُّ الرَّجلَين أشعرُ ، قالَ : أمَّا الفرزدقُ فينحتُ منْ صخرٍ وأمَّا جريرٌ فيغرفُ منْ بحرٍ ، فقالَ جريرٌ : اقذفِ الصَّخرةَ في البحرِ تغرقْ ، فكانَ هذَا سببَ التَّهاجي بينَهُمَا[59]، وعلَى إثْرِ ذلكَ قالَ يهجُو الأخطلَ[60]:

يَا ذَا الْعَبَاءَةِ إِنَّ بِشْرَاً قَدْ قَضَى أَنْ لاَ تَجُوزَ حُكومَةُ النَّشْوَانِ(*)
فَدَعُوا الْحُكُومَةَ لَسْتُمْ مِنْ أَهْلِهَا إِنَّ الْحُكُومَةَ في بَنِي شَيْبَانِ

وإنْ كانَ الباحثُ يرَى أنَّ الحكمَ الَّذي قضَى به الأخطلُ ليسَ سبباً كافياً لإسخاط جرير ، بلْ " كانَ قميناً بإرضائه ؛ لأنَّهُ في جانبه لاَ في جانبِ خَصْمه فهوَ يُشيرُ إلَى انقياد الشِّعر لَهُ واستعصائه علَى الفرزدق»[61]؛ إذْ قدْ تكونُ هناكَ أسبابٌ أخرَى لَمْ يُشِرْ إليهَا النُّقَّادُ. يقولُ الدُّكتور مصطفَى الشَّكعة : «إذَا مَا تتبَّعْنَا نقائضَ جريرٍ والفرزدقِ أوْ نقائضَ جرير والأخطلِ لاَ نستطيعُ إلاَّ أنْ ننحازَ لأرقِّهم صوتاً وأشعرهم قريضاً وأبرعهم عزفاً علَى قيثارته وهوَ جريرٌ ، وهوَ منْ ناحية أخرَى سريعُ الهجوم علَى المعاني يناديهَا فتسرعُ منقادةً إليه في لين ويسرٍ وسماحةٍ دونَ مَا تعسُّرٍ أوْ تقعُّرٍ أوْ تصنُّعٍ ، وهذه السِّماتُ الأخيرةُ واضحةٌ كلَّ الوضوحِ في شعرِ كلٍّ منَ الفرزدقِ والأخطلِ ، فإذَا حاولَ جريرٌ الرَّدَّ علَى واحدٍ منْ خَصْمَيه أوْ علَى كليهمَا كانَ مالكاً لناحية القول لاذعَ السَّوط حسنَ تسديدِ السِّهامِ»[62]. وكذلكَ فعلَ سُرَاقَةُ معَ جرير في النَّقيضة موضعَ الدِّراسة،

عندمَا وقفَ في صفِّ الفرزدقِ ، وهيأتْ لذلكَ صلتهُ ببِشْرٍ أيضاً ، وذلكَ في قوله :

أَبْـلِـغْ تَمِيماً غَثَّهَا وَثَمِينَهَا وَالْحُكْمُ يَقصدُ مَرَّةً وَيَجُورُ عفوَاً(*)

أَنَّ الْفَـرَزْدَقَ بَـرَّزَتْ حَلَبَاتُهُ وَغُـودِرَ فِي الْغُـبَارِ جَـرِيـر(*)

والباحثُ يَتَّفقُ معَ الدُّكتور شوقي ضيف عندمَا ذهبَ إلَى أنَّ السِّياسةَ هيَ الَّتي جعلتْ بشْراً يُبْعِدُ جريراً عنهُ ، وهيَ أيضاً ، الَّتي جعلتْهُ يدعُو الشُّعراءَ لهجائه وَرَمْيه بمثلِ مَا كانَ يَرْمي به هُوَ الأُمويينَ في أثناءِ ولاية الزُّبيريينَ(63) ؛ إذْ قادتْهُ تَيَّاراتُ السِّياسة نَحْوَ هَوَى الزُّبيريينَ في الوقت الَّذي يُشَايعُ فيه الأُمَويينَ : فقدْ مالتْ قيسٌ معَ ابن الزُّبير ، وكذلكَ كانَ ميلُ جرير معَ قبيلته بَني يربوع الَّذينَ حاربُوا فيمَا بعدُ في صفوف مصعبِ بن الزُّبير ، وَرَثَى جريرٌ قتلاهُم(64). والحقُّ أنَّ ديوانَ جرير قَدْ خلاَ منَ الاعتداد بهذه الزُّبيريَّة إلاَّ مَا ندرَ منَ الأبيات كقوله يفخرُ بقومه الَّذينَ ذادُوا عَنِ المنبرِ الشَّرقيِّ أيَّامَ فتنة البصرة ، وعن الكعبةِ مناصرةً لابن الزُّبير ، منْ نقيضة يُجيبُ بهَا البعيثَ(65) : (بحرُ الطَّويل)

عَنِ الْمِنْبَرِ الشَّرْقِيِّ ذَادَتْ رِمَاحُنَا وَعَنْ حُرْمَةِ الأَرْكَـانِ يُرْمَى حَطِيمُهَا

ولذَا يَتَّفقُ الباحثُ معَ الرَّأيِ القائل بأنَّ جريراً لَمْ يكنْ عريقاً في زبيريَّته الَّتي لَمْ تَتَّضحْ في شعره وضوحَ أُمويَّته(66)، فلمَّا تَمَّ القضاءُ علَى ابن الزُّبير وأنصاره خَلَصَ للأُمويينَ خُلوصاً تامّاً ، فكانَ شاعرَهُم الأَوَّلَ ، يُفصحُ عمَّا ينتوونَ منْ أمرٍ ، بلْ هُوَ صحيفتُهُم السَّيَّارَةُ تنشرُ دعوتَهُم ، وتذيعُ مبادئَهُم ومآثرَهُم انطلاقاً منَ المربد والكناسة ، فتستولي علَى الأسماعِ ، وتُحدثُ أثرَهَا في النُّفوسِ. وفي الوقت نفسه نجدُ بشْراً يُقَرِّبُ قيساً وشاعرَهَا الرَّاعي منْهُ ؛ لأنَّ أُمَّهُ كانتْ قيسيَّةً منْ بَني جعفر ابن كلاب ، فَهُوَ يَعُدُّهُ منْ أخواله ، كمَا قَرَّبَ تميماً وشاعرَهَا الفرزدقَ منْهُ ، واتَّخذَهُ نديماً لَهُ(67)، وكذلكَ كانَ سُرَاقةُ البارقيُّ مُقَرَّباً منْ بشْرٍ للأسباب نفسهَا ؛ فقدْ ذهبَ إلَى عبد الملك بن مروانَ بدمشقَ ، ومكثَ هناكَ حتَّى مجيئه لقتالِ مصعبِ بنِ الزُّبيرِ ، فخرجَ معهُ سُرَاقةُ ، مصاحباً

يَا صَاحِبَيَّ دَنَا الأَصِيلُ فَسِيرَا غَلَبَ الْفَرَزْدَقُ فِي الْهِجَاءِ جَرِيرَا(*)

وثارَ جريرٌ علَى الرَّاعي وغاظَهُ أنَّهُ ينضمُّ إلَى الفرزدقِ، معَ أنَّهُ يقفُ في المِرْبَد مدافعاً عنْ قومه مادحاً لَهُم أمامَ الفرزدق، فقالَ فيه وَفي الفرزدق بائيَّتَهُ المشهورةَ، وكانَ يُسَمِّيهَا الدَّمَّاغَةَ(57)، وفيهَا يقولُ للرَّاعي بيتَهُ المشهورَ(58):

فَغُضَّ الطَّرْفَ إِنَّكَ مِنْ نُمَيرٍ فَلا كَعْباً بَلَغْتَ وَلا كِلابَا

ومنهُم الأخطلُ، الَّذي وقفَ في صفِّ الفرزدق أيضاً؛ إذْ عندمَا وفدَ علَى «بِشْر»، دعاهُ محمدُ بنُ عمير بن عطارد وأعطاهُ ألفَ درهم وكسوة، وقالَ إنْ سألكَ الأميرُ عنْ جرير والفرزدقِ ففضِّل الفرزدقَ، فاجتمعُوا عندَ بِشْرٍ فقالَ بشرٌ يَا أخطلُ: أيُّ الرَّجلَين أشعرُ، قالَ: أمَّا الفرزدقُ فينحتُ منْ صخرٍ وأمَّا جريرٌ فيغرفُ منْ بحرٍ، فقالَ جريرٌ: اقذفُ الصَّخرةَ في البحر تغرقْ، فكانَ هذَا سببَ التَّهاجي بينَهُمَا(59)، وعلَى إثر ذلكَ قالَ يهجُو الأخطلَ(60):

يَا ذَا الْعَبَاءَةِ إِنَّ بِشْراً قَدْ قَضَى أَنْ لاَ تَجُوزَ حُكُومَةُ النَّشْوَانِ(*)
فَدَعُوا الْحُكُومَةَ لَسْتُمْ مِنْ أَهْلِهَا إِنَّ الْحُكُومَةَ فِي بَنِي شَيْبَانِ

وإنْ كانَ الباحثُ يرَى أنَّ الحكمَ الَّذي قضَى به الأخطلُ ليسَ سبباً كافياً لإسخاط جرير، بلْ " كانَ قميناً بإرضائه؛ لأنَّهُ في جانبه لاَ في جانب خَصْمه فهوَ يُشيرُ إلَى انقياد الشِّعر لَهُ واستعصائه علَى الفرزدق»(61)؛ إذْ قدْ تكونُ هناكَ أسبابٌ أخرَى لَمْ يُشِرْ إليهَا النُّقَادُ. يقولُ الدُّكتور مصطفَى الشَّكعة: «إذَا مَا تتبَّعْنَا نقائضَ جرير والفرزدق أو نقائضَ جرير والأخطل لاَ نستطيعُ إلاَّ أنْ ننحازَ لأرقِّهم صوتاً وأشعرهم قريضاً وأبرعهم عزفاً علَى قيثارته وهوَ جريرٌ، وهوَ منْ ناحية أخرَى سريعُ الهجوم علَى المعاني يناديهَا فتسرعُ منقادةً إليه في لين ويسر وسماحة دونَ مَا تعسُّر أو تقعُّر أو تصنُّع، وهذه السِّماتُ الأخيرةُ واضحةٌ كلَّ الوضوح في شعر كلٍّ منَ الفرزدق والأخطل، فإذَا حاولَ جريرٌ الرَّدَّ علَى واحد منْ خَصْمَيه أو علَى كليهمَا كانَ مالكاً لناحية القول لاذعَ السَّوط حسنَ تسديد السِّهام»(62). وكذلكَ فعلَ سُراقَةُ معَ جرير في النَّقيضة موضعَ الدِّراسة،

عندمَا وقفَ في صفِّ الفرزدقِ ، وهيأتْ لذلكَ صلتُهُ بِبِشْرٍ أيضاً ، وذلكَ في قوله :

أَبْــلِــغْ تَمِيماً غَثَّهَا وَثَمِينَهَا وَالْحُكْمُ يَقْصِدُ مَرَّةً وَيَجُورعَفْوَاً(*)
أَنَّ الْـفَــرَزْدَقَ بَــرَزَتْ حَلَبَاتُهُ وَغُــودِرَ فِي الْـغُـبَـارِ جَــرِيـر(*)

والباحثُ يَتَّفِقُ معَ الدُّكتور شوقي ضيف عندمَا ذهبَ إلى أنَّ السِّياسةَ هيَ الَّتي جعلَتْ بِشْرَاً يُبْعِدُ جريراً عنهُ ، وهيَ أيضاً ، الَّتي جعلَتْهُ يدعُو الشُّعراءَ لهجائه وَرَمْيِه بمثلِ مَا كانَ يَرْمِي به هُوَ الأمويينَ في أثناءِ ولاية الزُّبيريينَ(63)؛ إذْ قادَتْهُ تَيَّاراتُ السِّياسة نَحْوَ هَوَى الزُّبيريينَ في الوقت الَّذي يُشَايِعُ فيه الأمُويينَ : فقدْ مالَتْ قيسٌ معَ ابنِ الزُّبير ، وكذلكَ كانَ ميلُ جرير معَ قبيلته بَني يربوع الَّذينَ حاربُوا فيمَا بعدُ في صفوفِ مصعبِ بنِ الزُّبير ، وَرَثَى جريرٌ قتلاهُم(64). والحقُّ أنَّ ديوانَ جرير قدْ خلاَ منَ الاعتداد بهذه الزُّبيريَّة إلاَّ مَا ندرَ منَ الأبيات كقوله يفخرُ بقومه الَّذينَ ذادُوا عنِ المنبر الشَّرقيِّ أيَّامَ فتنة البصرة، وعنِ الكعبة مناصرةً لابنِ الزُّبير ، منْ نقيضة يُجيبُ بهَا البعيثَ(65): (بحرُ الطَّويل)

عَنِ الْمِنْبَرِ الشَّرْقِيِّ ذَادَتْ رِمَاحُنَا وَعَنْ حُرْمَةِ الأَرْكَانِ يُرْمَى حَطِيمُهَا

ولذَا يَتَّفِقُ الباحثُ معَ الرَّأيِ القائل بأنَّ جريراً لَمْ يكنْ عريقاً في زبيريَّته الَّتي لَمْ تَتَّضِحْ في شعره وضوحَ أُمويَّته(66)، فلمَّا تَمَّ القضاءُ علَى ابنِ الزُّبيرِ وأنصاره خَلَصَ للأُمويينَ خُلوصاً تامّاً ، فكانَ شاعرَهُم الأوَّلَ ، يُفصحُ عمَّا ينتوونَ منْ أمر ، بلْ هُوَ صحيفتُهُم السَّيَّارَةُ تنشرُ دعوتَهُم ، وتذيعُ مبادئَهُم ومآثرَهُم انطلاقاً منَ المربد والكناسة ، فتستولي علَى الأسماع ، وتُحدثُ أثرَهَا في النُّفوس. وفي الوقت نفسه نجدُ بِشْرَاً يُقَرِّبُ قيساً وشاعرَهَا الرَّاعي منْهُ ؛ لأنَّ أُمَّهُ كانَتْ قيسيَّةً منْ بَني جعفر ابن كلاب ، فَهُوَ يَعُدُّهُ منْ أخواله ، كَمَا قَرَّبَ تميماً وشاعرَهَا الفرزدقَ منْهُ ، واتَّخذَهُ نديماً لَهُ(67)، وكذلكَ كانَ سُرَاقةُ البارقيُّ مُقَرَّبَاً منْ بِشْرٍ للأسباب نفسهَا ؛ فقدْ ذهبَ إلَى عبد الملك بن مروانَ بدمشقَ ، ومكثَ هناكَ حتَّى مجيئِه لقتالِ مصعبِ بنِ الزُّبيرِ ، فخرجَ معهُ سُرَاقَةُ ، مصاحباً

أخاهُ بِشْراً الَّذي عرفَهُ هناكَ ، فاستظرفَهُ وقرَّبَه. وعندَمَا تولَّى بِشْرٌ الكوفةَ ضَمَّهُ إلَيه ، وجعلَهُ أحدَ ندمائه وسُمَّاره ، يتلاعبان ويتضاحكان ، كَمَا تذكرُ قصَّةُ السَّيل في ديوانه ، قالَ الرَّاوي[68] : «قَحطَ النَّاسُ في زمنِ بِشْرِ بن مروانَ ؛ فخرجُوا فاستسقَوا وَبِشْرٌ معَهُم ، فرجعُوا وقدْ مُطرُوا ، ووافقَ ذلكَ سيلاً جاءَ منَ اللَّيل ، فغرقَتْ ناحيةُ بارق وبني سليم ، فخرجَ بِشْرٌ منَ الغد ينظرُ إلَى آثار المطر حتَّى انتهَى إلَى بارق ، فإذَا الماءُ في دَار سراقةَ بن مرداس البارقيِّ، وَسُرَاقَةُ قائمٌ في الماء ، فقال : أصلحَ اللهُ الأميرَ ، إنَّكَ دعوتَ أمس و لَمْ ترفعْ يديكَ ، فجاءَ مَا تَرَى ، وَلو كُنْتَ رفعْتَ يديكَ لجاءَ الطُّوفانُ ، فضحكَ بِشْرٌ ، فأنشأَ سُرَاقَةُ يقولُ[69]: (بحرُ الوافر)

دَعَا الرَّحْمنَ بِشْرٌ فَاسْتَجَابَا لِدَعْوَتِه فَأَسْقَانَا السَّحَابَا

وَكَانَ دُعَاءُ بِشْرٍ صَوْبَ غَيْثٍ يُعَاشُ بِهِ وَيُحْيِي مَا أَصَابَا

أَغَرُّ بِوَجْهِهِ يُسْقَى وَيُحْيَا وَنَسْتَجْلِي بِغُرَّتِهِ الضَّبَابَا

ونستنتجُ منْ قصَّةِ السَّيلِ هذه أنَّ الذاتَ العربيَّةَ ليسَتْ تُرَاثاً مُتجهِّماً أو عَبوساً ، ولكنَّها تُراثٌ ضاحكٌ لَمْ يلقَ مُعْظَمُهُ حظّاً منَ الشُّهرة أو الدَّرس ، و لَمْ يفطنِ الدَّارسُونَ إلَى بنية النُّصوص السَّرديَّة عَلَى الرَّغم منْ ثراء أشكالِهَا الفنِّيَّة، رُبَّمَا لأنَّ مَا وصلَ منهَا قليلٌ إذا قيسَ إلَى الكثير الَّذي فُقدَ منْهَا. ثُمَّ يُحَرِّضُهُ بِشْرٌ الَّذي كانَ مُغْرَماً بتحريض الشُّعراء ، وإثارة وتأليب بعضهم عَلَى بعض ، حتَّى يتهاجَوا ويتلاحَوا ، ويمسكَ بعضُهُم بتلابيب بعض ، يُحَرِّضُهُ عَلَى هجاء جرير وتفضيل الفرزدق ، وقدْ كانَ لَهُ مَا أرادَ[70]؛ فينبَرِي هاجياً جريراً فانقضَّ عَلَيه جريرٌ كالصَّقرِ الجارح ، وقدْ أُفْحِمَ سُرَاقَةُ حينَ سمعَ شعرَ جرير فيه(*).

ولعلَّ هذَا يعودُ إلَى الأثر المأسويِّ الَّذي أحدثَتْهُ نقيضةُ جرير الفاتكة، ولنتذكَّرْ هُنَا ، أنَّ تأثُّرَ العرب بالكلمة الخافضة والكلمة الرَّافعة كَادَ يُحَوِّلُ الكلمةَ إلَى شيءٍ سماويٍّ مقدَّس ، ويظنُّ الباحثُ أنَّ اعتقادَ الشَّاعر بالقدرة الفذَّة للكلمة اعتقادٌ راسخٌ خاصَّةً عندَ الشُّعراء القُدامَى الَّذينَ كانُوا متأثِّرينَ

بالجوِّ الأسطوريِّ الَّذي يحيطُ بالكلام الموقَّع وآثاره العميقة ، وقد امتدَّتْ هذه الرُّؤيةُ حتَّى نهاية العصر الأُمويِّ ، وقَدْ ذكرَتْ كتبُ الأدب منْ طقوس جرير الَّتي كانَ يمارسُهَا – قبلَ إبداع أعماله الهجائيَّة وقبلَ إلقائهَا – مَا يُوحي بقوَّة رسوخ الإيمان بسحر الكلمة ، وقدرتهَا النَّافذة عَلَى التَّأثير والإصابة ، وكأنَّهَا سيفٌ قاتلٌ أحياناً ، أَو غيثٌ محيي أحياناً أخرَى ، وأظنُّ فكرةَ القدرة الخالقة والمؤثِّرة للكلمة قد انتقلَتْ معَ الذَّاكرة الجمعيَّة للبشر ، وشكَّلَتْ جزءاً منْ كيانهم، ورؤيتهم للشِّعر والسَّجع ، سواءٌ اعتمدُوا في هذه الرُّؤية عَلَى الأساطير تلكَ الَّتي تُمثِّلُ الاعتقادَ بالقوَّة السِّحريَّة للكلمة أَو بالقوَّة الخالقة فيهَا[71] بلْ لاَ نلبثُ أنْ نرَى سراقةَ مخاصماً للفرزدق ، مغاضباً لهُ ، مفضِّلاً جريراً عَليه ، يقولُ[72]: (بحرُ الكامل)

قَدْ كُنْتُ أَحْسَبُ يَا بْنَ قَيْنِ مُجَاشِعٍ   أَنْ قَدْ خَصَاكَ فَلاَ تَغُطُّ جَرِيرُ
وَلَقَدْ عَلِمْتَ عَلَى تَبَاغِيكَ الْخَنَا   أَنَّ الْخَصِيَّ إِذَا اسْتُفِزَّ ذَعُورُ

ويذكرُهُ في إحدَى قصائده المطوَّلة[73]: (بحرُ الكامل)

إنَّ الأحبَّةَ آذَنُوا بتَرَحُّلِ   وبِصُرْمِ حَبْلكَ بَاكِراً فَتَحَمَّلِ

حيثُ يقولُ فيهَا[74]:

فَإِذَا تَقَبَّلَ رَبُّنَا مِنْ شَاعِرٍ   لَقِيَ الْفَرَزْدَقُ لَعْنَةَ الْمُتَبَهِّلِ

وهناكَ خبرٌ آخرُ عنْ سبب هذه المعركة الكلاميَّة بينَ فارسيِّ حَلْبة السِّباق؛ جرير وسراقة ، يرويه صاحبُ الأغاني[75]، فيقول : إنَّ الَّذي حرَّضَهُ هوَ محمدُ بنُ عميرِ بنُ عطاردِ بنُ حاجبِ بنُ زُرارةَ ، قريبُ الفرزدق ، الَّذي بذلَ أربعةَ آلاف درهم وفرساً ، لِمَنْ فضَّلَ منَ الشُّعراء الفرزدقَ عَلَى جرير ، فلمْ يُقدمْ عَليه أحدٌ منهُم إلاَّ سُرَاقَةُ ، وكانَ ذلكَ سببَ اتِّصال الهجاء بينَهُمَا. فهلْ فضَّلَ سراقةُ الفرزدقَ مدفوعاً بهذه الرِّشوة الضَّخمة الَّتي قدَّمَهَا أحدُ أثرياء عشيرته ؛ محمد بنُ عمير هذَا ، لِمَنْ ينصرُ الفرزدقَ ؟! وَعَلَى الرَّغم منْ أنَّ الباحثَ لاَ يستبعدُ صحَّةَ هذَا الخبر ، فإنَّهُ يعزُو سببَ المناقضة بينَ الشَّاعرينِ إلَى دَور بشْر بن مروان

في التَّحريض بينَهُمَا ؛ إذْ كانَ إغراءُ الشُّعراء بعضهم ببعض ديدَنَهُ ، كَمَا قُلْنَا ، والمصادرُ الأدبيَّةُ تُرجعُ سببَ الخصومة بينَ الشَّاعرين إلَى تفضيل سُرَاقَةَ الفرزدقَ علَى جرير في مجلس بِشْر ، وهوَ سببٌ كاف وحدَهُ لإثارة غضب جرير علَى سُرَاقَةَ وحملَه علَى هجائه ، ومنَ الممكن القولُ بأنَّ هذَا التَّعارضَ بينَ الرِّوايتين تعارضٌ مفيدٌ ، فهوَ يدلُّ علَى خطورة الدَّور الَّذي كانَتْ تلعبُهُ العصبيَّةُ القبليَّةُ في إذكاء روح المنافسة بينَ الشَّاعرين.

وعلَى أيَّة حال ، فإنَّ قصائدَ جرير الَّتي ردَّ فيهَا علَى كلٍّ منَ الرَّاعي والأخطل وسراقَةَ تُبْرزُ الغضبَ الشَّديدَ بلْ الغيظَ ملمحاً نفسيّاً وانفعاليّاً يُجَسِّدُ "موقفاً إنسانيّاً" لشاعر أهانَ هؤلاء الشُّعراءُ الثَّلاثةُ كرامتَهُ ؛ ممَّا أدَّى به إلَى قبول التَّحدِّي لإبراز قدراته الشِّعريَّة في فنِّ النَّقائض ، ومَا في المنافسة منْ طبيعة بشريَّة في هذَا الموقف الإنسانيِّ ، الَّذي كانَ منْ نتيجته أن انتقمَ منْهُم أيَّمَا انتقام. ومعَ ذلكَ يبقَى لنَا أنْ نشيرَ - قبلَ أنْ ندلفَ إلَى التَّحليل والموازنة ، أن الصِّلةَ بينَ الشَّاعرين لَمْ تكنْ منبتَّةً ، مثلمَا كانَ الحالُ بينَ جرير والفرزدق ، بلْ كانَتْ صلةَ مودَّة ، ومَا قامَ به سُرَاقَةُ منْ الدُّخول في مناقضة معَ جرير كانَ بقصد المنافسة الأدبيَّة والبلوغ إلَى غاية فنِّيَّة ، فضلاً عنْ تحقيق رغبة بشر بن مروانَ.

المبحثُ الثَّاني

التَّحليلُ والموازنةُ

باديءُ بدء إذَا وازنَّا بينَ النَّقيضتينِ منْ حيثُ الطُّولُ ، يمكنُ القولُ بأنَّ شعراءَ النَّقائضِ قدْ حرصُوا عَلَى أنْ تطولَ نقائضُهُم ، فنادراً مَا يقلُّ عددُ أبياتِهَا عنْ خمسينَ وقدْ تجاوزُ المائةَ ، ولذلكَ كانَتِ النَّقيضةُ - كالقصيدةِ الجاهليَّةِ - تجمعُ عَلَى الغالبِ ، عدَّةَ أغراضٍ أساسُهَا الفخرُ والهجاءُ ، وكثيراً مَا يصاحبُهَا الغزلُ والوصفُ والمديحُ. ويرجعُ الدُّكتور شوقي ضيف سببَ ذلكَ إِلَى أنَّ شعراءَ النَّقائضِ أرادُوا أنْ يلائمُوا بينَ هذَا الفنِّ ومَا أصابَ العقلَ العربيَّ منْ تطوُّرٍ ونهوضٍ ، فلمْ تَعُدِ المسألةُ مسألةَ هجاءٍ عاجلٍ ، بلْ أصبحَتْ مسألةَ هجاءٍ معقَّدٍ ، يقومُ عَلَى البحثِ والدَّرسِ في تاريخِ القبائلِ (76).

والهيكلُ العامُّ أوِ الإطارُ الخارجيُّ للقصيدةِ يبدُو مكوَّناً منْ جملةٍ منَ الأبياتِ ، اختلفَ النُّقادُ في تحديدِ عددِهَا حتَّى تستحقَّ أنْ تحملَ اسمَ قصيدةٍ، أمَّا أكثرُهَا فليسَ فيه خلافٌ ؛ لأنَّهُ لاَ حدَّ لَهُ فقدْ تبلغُ القصيدةُ مائةً أوْ تزيدُ ، والاختلافُ في أقلِّهَا ؛ إذْ لاَ يمكنُ أنْ تُوَفَّى القصيدةُ ذاتُ الموضوعاتِ المتعدِّدةِ حقَّهَا إذَا اقتصرَ الشَّاعرُ عَلَى نحْوِ عشرةِ أبياتٍ أوْ يزيدُ عنْ ذلكَ بقليلٍ ؛ لهذَا كانَتِ القصيدةُ تطولُ عادةً إِلَى الثَّلاثينَ والأربعينَ والخمسينَ بيتاً ، وقدْ تصلُ إِلَى أكثرَ منْ هذَا ، والشُّعراءُ في هذَا مختلفونَ ، فمنْهُم منْ يستطيعُ أنْ يطيلَ فيجيدَ ، ومنْهُم منْ يكتفي بالقصيدةِ ذاتِ الطُّولِ المتوسِّطِ(77)، فإذَا مَا نظرْنَا إِلَى قصيدةِ سُرَاقَةَ نجدُ أنَّهَا جاءَتْ منَ النَّوعِ القصيرِ ؛ إذْ بلغَ عددُ أبياتِهَا (13) ثلاثةَ عشرَ بيتاً ، ربَّمَا ؛ لأنَّهُ انفلتَ بعدَ مطلعِ القصيدةِ مباشرةً إِلَى الهجاءِ ، عَلَى عكسِ جريرٍ الَّذي بدأَ قصيدتَهُ بمقدِّمةٍ غزليَّةٍ ملتزماً النَّظريَّةَ الجماليَّةَ السَّائدةَ(*)، وأتاحَ هذَا لجريرٍ أنْ يُرضيَ نوازعَهُ الفنِّيَّةَ وميولَهُ ، فيضمِّنَ نقيضتَهُ منْ عناصرِ الجمالِ مَا يُوفِي بهَا عَلَى الغايةِ الَّتي يرتضيهَا ، وخرجَ بذلكَ عَلَى الإسارِ الَّذي تفرضُهُ

النَّقيضةُ ممثّلاً في غرضَيِّ الفخر والهجاء ، وتحقّق لَهُ هذا ؛ لأنَّ اللهَ حبَاهُ موهبةً فذَّةً هيَّأتْ لَهُ تلكَ المسارب ينفذُ عنْ طريقهَا إلَى مَا يُؤثِرُهُ منْ ألوان التَّعبير ، لكنَّ سُرَاقَةَ لَمْ يجدْ في نفسه ميلاً إلَى الغزل وانفلتَ إلَى هجاء جرير وبادرَهُ بالهجوم منذُ مطلع القصيدة دونَ أنْ يُمهِّدَ لهجائه بالغزل أو غيره ، أو أنَّ نفسَ سُرَاقَةَ قصيرٌ في الهجاء ، والدَّليلُ علَى ذلكَ أنَّهُ لَمْ يقلْ فيه سوَى (4) أربع مقطوعات بخلاف هذه القصيدة(*)، ولعلَّ هذَا يعودُ إلَى غلبة النَّزعة الأخلاقيَّة عليه[78]، علَى الرَّغم منْ تدبيره المكايدَ لأصحابه ، وعلَى كلٍّ فقدْ أرجعَ بعضُ النُّقَّاد جنوحَ الشُّعراء إلَى القصائد القصار ، إلَى ثلاثة أسباب ؛ أوَّلُهَا فنِّيٌّ ، يتمثَّلُ في تهذيبِ القصيدة وتنقيحهَا بحذف فضولهَا ، وَمَا قدْ يتسرَّبُ إليهَا منْ حشوٍ ؛ لكون الشَّاعرِ يريدُ المعنَى المرادَ ، وهوَ الإيجازُ الَّذي كانَ يبغيه النُّقَّادُ ، وثانيهُمَا وثالثُهُمَا شكليٌّ ونفسيٌّ ، وهمَا سببان متداخلان يتمثَّلان في حرص الشُّعراء علَى رواج سوقِ قصائدهم في الحفظ والعلُوق بالأفواه والأسماع ، والسَّيرورة بينَ النَّاس ؛ كَي يكتبَ لهَا الخلودُ ، فضلاً عنْ مراعاتهم تجنيبَ السَّامعينَ السَّآمةَ والمللَ»[79]، ولذَا فمنَ الواضح أنَّ قوامَ قصيدة سُرَاقَةَ الفخرُ والهجاءُ ، وهمَا الدُّعامتانِ الأساسيَّتان اللَّتان قامَتْ عليهمَا النَّقيضةُ ، وخلُصَ في حكومته في نهاية القصيدة إلَى تفضيل الفرزدق علَى جرير ، وذلكَ عندمَا قالَ :

أَبْلِـغْ تَميمـاً غَثَّهَا وَسَمينَهَا	وَالْحُـكْمُ يَقْصِـدُ مَـرَّةً وَيَجُـورُ
أَنَّ الْفَـرَزْدَقَ بَـرَّزَتْ حَلْبَاتُهُ	عَفْـوَاً ، وَغُـودِرَ في الْغُبَارِ جَـرِيرُ
مَا كَـانَ أَوَّلَ مُحْمَرٍ عَـثَـرَتْ بِه	أَنْـسَـابُـهُ إِنَّ اللَّـئِيـمَ عَـثُـورُ
ذَهَبَ الْفَرَزْدَقُ بِالْفَضَائِلِ وَالْعُلاَ	وَابْـنُ الْمَـرَاغَـةِ مُخَلَّـفٌ مَحْسُـورُ
هَـذَا قَضَـاءُ الْبَارِقِـيِّ وَإِنَّنِـي	بِالْمَيْـلِ فِـي مِيزَانِهِـمْ لَبَصِيرُ[80]

وقدْ لجأَ الشَّاعرُ في الأبيات السَّابقة إلَى ظاهرة التَّضمين ، الَّتي تمثِّلُ إحدَى وسائلِ الشَّاعر الفنيَّة يحتاجُ إليهَا البناءُ الشِّعريُّ لقصيدته ، وذلكَ عندمَا

يرَى أنَّ في استعمالهَا ضرورةً وليسَ اضطراراً ، وقدْ عدَّه بعضُ العَروضيينَ عيباً منْ عيوبِ الشِّعر ، والباحثُ يرَى غيرَ ذلكَ ؛ ففي سبيل تدقيق سُرَاقَة في المعاني ، وفي سبيل استيفائهَا نجدُ التَّضمينَ ماثلاً في البيتِ الأوَّل والثَّاني. إنَّهُ يُؤثِرُ تمامَ المعنَى ، ويرَى أنَّ قطعَ القافية لاَ يقطعُهُ. كَمَا استخدمَ في بنيةِ النَّصِّ لتعميق الدِّلالة ، الطِّباقَ بينَ «يقصدُ ويجورُ» في البيت الأوَّل ، والتَّصديرَ بينَ «عثرتْ وعثورُ» في البيت الثَّالث. وَممَّا ينبغي ملاحظتُهُ أنَّ الفخرَ المسيطرَ علَى القصيدة، هوَ فخرٌ قبليٌّ محضٌ ؛ إذْ عادَ موضوعُ الأنساب ليحتلَّ المكانةَ العظمَى في العصر الأمويِّ ، وعادَت العصبيَّةُ القبليَّةُ جذعةً منْ جديد في هذَا العصر ، وقدْ هيأت الأجواءُ السِّياسيَّةُ لهَذه العودة ، والفخرُ بالشَّجاعة كَانَ الصِّفةَ الأولَى الَّتي اتَّكأ عليهَا سُرَاقَةُ في هذه الأبيات ، فنراهُ يقولُ :

تَخْشَى رَبِيعَةُ أَنْ أُلِمَّ بِدَارِهَا وَكَأَنَّنِي بِطِلَابِهَا مَأْمُورُ
طَارَتْ عُقَابِي طَيرَةً فَتَحَيَّرَتْ وَحَمَتْ بُوَازٍ صَيدَهَا وَصُقُورُ

فقدْ شبَّهَ سُرَاقَة نفسَهُ بطائري العُقَابِ والبازيِّ(81)، وهمَا منْ سباع الطَّير الجارحة ، الَّتي تخافُهَا الطَّيرُ العتاقُ فتلتصقُ بالأرض ، وقدْ يكونُ المرادُ بالعقاب الرَّايةَ الَّتي تُرْفَعُ في القتال ، فإذَا سقطَتْ دلَّ ذلكَ علَى هزيمة منْ يحملُهَا ، ولذَا فالَّذي يقومُ برفعَ هذه الرَّاية ليسَ شخصاً عاديّاً ، وإنَّمَا شخصٌ يتَّسمُ بالشَّجاعة والإقدام مثلِ البَوازي والصُّقور الجارحة ، وربَّمَا يقصدُ أنَّ العُقبانَ والبوازي والصَّقورَ تُحلِّقُ فوقَ رأسه ثقةً بأنَّهَا ستجدُ طعامَهَا منْ جثث منْ سيقتلُهُ منْ أعدائه. كَمَا كانَ الفخرُ بالأنساب هوَ الصِّفةُ الثَّانيةُ ، يتَّضحُ ذلكَ في هجائه لجرير في هذَا البيت :

مَا كَانَ أَوَّلَ مُحْمِرٍ عَثَرَتْ بِهِ أَنْسَابُهُ إِنَّ اللَّئِيمَ عَثُورُ

لقدْ كانَ جريرٌ منْ بني كليب بن يربوع ، وهيَ عشيرةٌ منْ عشائر بني تميم، وكانَتْ هيِّنةَ الشَّأن ، استغرقَهَا رعيُ الإبل والحمر عن المآثر ، وقدْ عُيِّرَ جريرٌ كثيراً بذلكَ منْ قبل الفرزدق ، حتَّى صارَ ابنُ المراغة(*)، كُنْيَةُ جرير

الرَّسميَّةَ في شعرِهِ ، وفعلَ سراقةُ ذلكَ في هذِهِ القصيدةِ ، عندَمَا قالَ رامياً إيَّاهُ بهذِهِ الكُنْيَةِ :

ذَهَبَ الْفَرزْدَقُ بِالْفَضَائِلِ وَالْعُلاَ ... وَابْنُ الْمَرَاغَةِ مُخَلَّفٌ مَحْسُورُ

ووسمَ سُراقةُ جريراً بالفرس المحمر اللَّئيم الَّذي كبَا به فسقطَ ؛ لأنَّهُ فرسٌ يُشبهُ الحمارَ في جريه وبطئه ، ولعلَّ بينَ رعيِّ كُلَيب للإبل والحمرِ وقول سُراقَةَ «أوَّل محمر»(*) صلةَ رحم وتحابٍّ . ويقولُ معاتباً بِشْراً :

يَا بِشْرُ حُقَّ لِوَجْهِكَ التَّبْشِيرُ ... هَلاَّ غَضِبْتَ لَنَا وَأَنْتَ أَمِيرُ

حَرِّرْ كُلَيْبًا إِنَّ خَيرَ صَنِيعَةٍ ... يَومَ الْحِسَابِ الْعِتْقُ وَالتَّحْرِيرُ(*)

هَبْ لِي وَلاَهُمْ أَوْ لأَدْنَى دَارِمٍ ... إِنِّي وَرَبِّي إِنْ فَعَلْتَ شَكُورُ

اضْرِبْ عَلَيهِمْ فِي الْجَوَاعِرِ حَلْقَةً ... تَبْقَى فَإِنَّ إِبَاقَهُمْ مَحْذُورُ

مَا يَطْلُعُونَ مَعَ الْكِرَامِ ثَنِيَّةً ... وَلَهُمْ مَنَازِلُ دُونَ ذَاكَ وُعُورُ

ولنَا بعضُ الملاحظاتِ على الأبياتِ السَّابقةِ ، منْ ذلكَ أنَّ محقِّقَ الدِّيوان قدْ جانبَهُ الصَّوابُ حينَ ذهبَ إلَى أنَّ البيتَ الأوَّلَ منْ قصيدة جرير(82) ، والحقُّ أنَّ سُراقَةَ بدأَ بمهاجاة جرير بإيعاز منْ بشر بن مروانَ ، كَمَا قلنَا ، ثُمَّ وصلَ جريرٌ في قصيدته الَّتي ناقضَهُ فيهَا ، إلَى درجة التَّنصيص الكامل معَ بيت سُرَاقَةَ هذا ؛ ليَتَّخذَ منْهُ أساساً لمدح وعتاب بشْرٍ ثُمَّ ينفردُ بسُرَاقة وينقضُ عليه ممزِّقاً قصيدتَهُ السَّابقةَ(*) . ومنْ ذلكَ أيضاً ، التَّناصُّ القرآنيُّ في البيت الثَّاني ، فالموقفُ الشِّعريُّ قدْ يفرضُ على الشَّاعر انتقاءَ لفظ أو تركيب بعينه ، وهوَ مَا دفعَ الشَّاعرَ إلَى استدعاء بعض ألفاظ آي الذِّكر الحكيم ذاتهَا والتَّناصِّ معَهَا ، بلْ نرَى المعجمَ القرآنيَّ يُسيطرُ علَى البيت الثَّاني ، بإمكاناته التَّعبيريَّة المكثَّفة المتولِّدة منَ الألفاظ «يومُ الحساب – التَّحرير»(*) ، والبيت الثَّالث أيضاً ، «ربِّي – شكور»(*) ، وفي البيت الثَّاني نجحَ سُرَاقَةُ في توظيف وسيلة التَّرادف(83) كإحدى الوسائل الأسلوبيَّة تُفيدُ بإمكاناتهَا الثَّريَّة في التَّعبير عنْ تجربته الشِّعريَّة ، فجاءَتْ بنيةُ

التَّرادف بينَ «العتقُ والتَّحريرُ»، لتأكيد الدِّلالة وتعميقهَا منْ جانب ؛ وهوَ ليسَ ترادفاً تامّاً، وإنَّما ترادفٌ شبهُ تامّ ؛ لأنَّ العتقَ والتَّحرير ممَّا يدخلُ في باب الفروق اللُّغويَّة(84)، والمحافظة علَى القافية منْ جانب آخرَ، فهيَ تعملُ علَى المستويين الدَّاخليِّ والخارجيِّ في آن واحد في بنية النَّصِّ الفنِّيَّة. ويلوحُ في البيت إلَى جانب التَّرادف، بنيةُ التَّصدير، فجَاءَ الدَّالُّ الأوَّلُ في صدر البيت، والثَّاني في نهايته، وهذَا مَا يُسمَّى بتصدير الطَّرفين عند القدماء(85)، ومهمَا يكنْ منْ أمر " فإنَّ البنيةَ الموسيقيَّةَ في الشِّعر تكتسبُ قيمتَهَا منَ المعنَى الشِّعريِّ، ويتجسَّدُ إيقاعُهَا منَ المبنَى اللُّغويِّ المستكنِّ في عَلاقات داخليَّة شديدة التَّماسك والَّتي تكمنُ في بناء الجملة وتشكيل المفردات وتناسق الفكرة المتشيِّئة في الأداء الفنِّيِّ جميعه. ومنْ ذلكَ كلّه يتحقَّقُ إدراكُهَا التَّتابعيُّ – كخاصيَّة لهَا – بتحقُّق التَّتابع الإدراكيِّ للبنية الشِّعريَّة "(86).

هذَا إلَى جانب استخدام التَّناصِّ الشِّعريِّ منْ قبيل انتقاء اللُّغة الَّتي تلائمُ الموقفَ، وتُعبِّرُ ألفاظُهَا وتراكيبُهَا عن الحالة الشِّعريَّة، وهوَ مَا دفعَ بسُرَاقَةَ إلَى استدعاء بعض ألفاظ صدر البيت المشهور للشَّاعر «سحيمُ بنُ وثيل الرِّياحيِّ»(87)، والتَّناصُّ معهَا، ولكنْ عنْ طريق المفارقة وقلب المعنَى المراد؛ ليُجَرِّدَ جريراً وعشيرتَهُ «كليباً» منْ كلِّ مزيَّة، استحكاماً للمذلَّة والمهانة، وإبرازاً للضَّعف والانكسار، وإظهاراً لكبوتهم وسقوطهم المزري في المواقف الَّتي تتطلَّبُ الإقدامَ والإقبالَ لاَ الإحجامَ والإدبارَ، فهوَ يُضْفي علَى بيته الأخير ملامحَ بيت «سحيم» سلباً للمفارقة، أو بعبارة أخرَى يربطُ هذه الملامحَ ببيته عنْ طريق نفيهَا، يقولُ:

مَا يَطْلَعُونَ مَعَ الْكِرَامِ ثَنِيَّةً ... وَلَهُمْ مَنَازِلُ دُونَ ذَاكَ وُعُورُ

ويقولُ سحيمٌ(88):

أَنَا ابْنُ جَلاَ وَطَلاَّعِ الثَّنَايَا ... مَتَى أَضَعُ الْعِمَامَةَ تَعْرِفُونِي

والمفارقةُ واضحةٌ بينَ المعنيين ؛ فقولُهُ «أنا ابنُ جلا»؛ أي المنكشف الواضح الأمر ، وأرادَ منْ قولِهُ «وطلاَّع الثَّنايَا»، أنَّهُ جلدٌ يطلعُ الثَّنايَا في ارتفاعهَا الشَّاهق وصعوبتهَا المعروفة ، والثَّنايَا جمعُ ثنيَّة ، وهيَ : الطَّريقُ إلَى الجبلِ[89]، أمَّا قومُ جرير بخلاف ذلكَ فهُم يقصرونَ عن اللَّحاق بالكرام ويفتقدونَ للشَّجاعة. بلْ إنَّ منازلَهُم – دونَ ذلكَ – مكشوفةٌ فلاَ يستطيعُونَ الذَّودَ عنْ حماهُم ، فأرضُهُم وأعراضُ نسائهم مباحةٌ للجميع ، ويعضِّدُ منْ هذه الدِّلالات الَّتي ذكرنَاهَا ، قولُهُ مخاطباً بشراً :

اضْرِبْ عَلَيْهِمْ فِي الْجَوَاعِرِ حَلْقَةً تَبْقَى فَإِنَّ إِبَاقَهُمْ مَحْذُورُ

فهوَ يريدُ أنْ يقولَ : لقدْ كُتِبَتْ علَى قوم جرير الذِّلَّةُ والمسكنةُ ؛ لأنَّهم قومٌ ضعافٌ ، ومنْ ثَمَّ لو ضربَ عليهم بشرٌ – بناءً علَى نصيحة سراقة – حلقةً منْ حديد ، فلاَ يستطيعونَ أنْ يفكوا الحصارَ المفروضَ عليهم ، أو أنْ يهربُوا ، وربَّما أرادَ سراقةُ تقديمَ النُّصح لبشرٍ بأنْ يعملَ علَى وشمهم بعلامة تبقَى في أدبارهم مثلَ الإبلِ ؛ ليُعْرَفُوا حينَ يفرُّونَ منْ أسيادهم ، أو أنَّ سراقة أرادَ الإشارةَ – منْ طرفٍ خفيٍّ – إلَى أنَّ نساءَ قوم جرير مراغةٌ للرِّجالِ مثلَ أتانهم المصابة بداءٍ في رحمهَا ؛ لكثرة تداولِ الحُمُر عليهَا ، ومنْ ثَمَّ حُقَّ لبشرٍ أنْ يضربَ عليهم حلقةً[90].

والحقُّ أنَّ جريراً كانَ في فخره يهربُ منْ عشيرته بني كليب – فهوَ يدركُ قبلَ غيره أنْ لاَ فخرَ فيهم – ويلجأُ إلَى الفخرِ بعشيرته الأعلَى منْ بني يربوع ، وكانَ لهَا قدرٌ ومنزلةٌ ووقائعُ مذكورةٌ في الجاهليَّة ، كَمَا كانَ يفاخرُ أحياناً ، بقبيلته الأمِّ «تميم »، فيأتِي حينئذ بروائع الفخرِ ؛ لأنَّهُ يجدُ الكثيرَ منَ المآثر التِي يفخرُ بهَا.

ومنْ قبيل حرص الشَّاعرِ علَى تأكيد الدَّورِ الموسيقيِّ للتَّصريع في تمييز

بنية الشِّعر عنْ بنية النَّثر ، فقدْ جانسَ سُرَاقَةُ بينَ شطرَيِّ البيتِ في مطلعِ القصيدةِ عَرُوضَاً وَضَرْبَاً ، فيقولُ :

لِمَنِ الدِّيَارُ كَأَنَّهُنَّ سُطُورُ   قَفْرٌ عَفَتْهُ رَوَامِسٌ وَدُهُورُ

فالبيتُ منْ بحرِ الكاملِ الَّذي عَروضُهُ (متفاعلن) ، لكنَّ عَروضَ البيتِ الأَوَّلِ جاءَتْ مقطوعةً علَى وزنِ (متفاعِلْ)؛ لتلحقَ بوزنِ الضَّربِ وتناسبَهُ ؛ لأجلِ التَّصريعِ ، والقطعُ حذفُ ساكنِ الوتدِ المجموعِ وتسكينُ مَا قبلَهُ ، وبعدَ البيتِ الأَوَّلِ استمرَّ الضَّربُ علَى حالِهِ مقطوعاً ، وعادَتِ العَروضُ إلَى أصلِهَا سالمةً ، كَمَا في البيتِ الثَّاني ، ومنَ المَلاحظاتِ المفيدةِ وذاتِ الصِّلةِ في هذَا الجانبِ ، صرفُ مَا لاَ يُصْرَفُ للمحافظةِ علَى وزنِ البيتِ وموسيقاهُ ، فقدْ نوَّنَ الشَّاعرُ كلمةَ (رَوَامِسٌ) ، معَ أنَّهَا ممنوعةٌ منَ الصَّرفِ ، جاءَتْ علَى صيغةِ منتهَى الجموعِ ، ويمكنُ توضيحُ ذلكَ عنْ طريقِ تقطيعِ عَجُزِ البيتِ ، كالآتِي :

وَدُهُورُ	رَوَامِسٌ	قَفْرٌ عَفَتْـهُ
متفاعلْ	متفاعلن	متْفاعلن
5/5///	5//5///	5//5/5/

وَالتَّنْوِينُ جاءَ علَى خلافِ القياسِ، «وقدْ أسماهُ النُّحاةُ تنوينَ الضَّرورةِ»(91)، فقابلَ النُّونَ السَّاكنةَ في التَّفعيلةِ الثَّانيةِ ، ولولاَ وجودُهُ لانكسرتِ التَّفعيلةُ ، ومنْ ثَمَّ انكسرَ وزنُ البيتِ ، والاسمُ المنوَّنُ ينتهِي دائماً بمقطعٍ منَ النَّوعِ الثَّالثِ(*)، مقطعٌ طويلٌ بحركةٍ قصيرةٍ ، وهوَ يتكوَّنُ منْ : «صوتٌ ساكنٌ + صوتٌ لَيِّنٌ قصيرٌ + صوتٌ ساكنٌ»، وهوَ مَا يُرمَزُ لَهُ بالرَّمْزِ ص ح ص ، والوقفُ علَى الكلمةِ بالتَّنوينِ يُغَيِّرُ منْ نظامِ مقاطعِهَا عندَ الوقفِ عليهَا منْ غيرِ تنوينٍ ، «ولقدْ أجازَ أكثرُ البصريينَ وبعضُ الكوفيِّينَ صرفَ مَا لاَ يُصْرَفُ منَ الشِّعرِ ، وعلَّلُوا ذلكَ بأنَّهُ رجوعٌ إلَى الأصلِ في الأسماءِ ، ولأنَّ في الشِّعرِ يُبَاحُ مَا لاَ يُبَاحُ في غيرِهِ منَ الكلامِ»(92)، وقدْ فرَّقَ القدماءُ بينَ نوعينِ

منَ الضّرورات ، فجعلُوا بعضَهَا حسناً وبعضَهَا قبيحاً[93] ، ومنَ الحسن ، تنوينُ الممنوع منَ الصّرف. وَمَا أجملَ البيتَ التّالي لبيتِ التّصريع ، وهوَ قولُهُ :

تَخْشَى رَبيعَةُ أَنْ أُلِمَّ بِدَارِهَا وَكَـأَنَّـنِـي بِـطِـلابِـهَـا مَـأْمُـورُ

إذ انتقلَ سُرَاقَةُ منْهُ انتقالاً لطيفاً إلى هجاء جرير دونَ أنْ يُشعِرَنَا بأنَّ هناكَ فجوةٌ منْ نوعٍ مَا ، وهوَ مَا يُعْرفُ بحسنِ التّخلّص ، وهذا مَا يدفعُ بالباحثِ بأنْ يشهدَ لَهُ بروعةِ الابتداء أو ببراعة الاستهلال.

أمّا قصيدةُ «جرير» فقدْ بلغَ عددُ أبياتِهَا (43) ثلاثةً وأربعينَ بيتاً ، وهيَ منَ الطّول المتوسّط باعتبارِ أنَّ القصيدةَ ذاتَ الطّول المتوسّط كافيةٌ لأداء أغراضِ الشّعرِ العربيِّ الّتي رمَى إليهَا الشّعراءُ ، وغرضُهَا الرّئيسُ الهجاءُ لكنَّ الشّاعرَ بدأهَا عَلَى الطّريقة التّقليديّة بالغزل الّذي بلغَ (12) اثنيْ عشرَ بيتاً ، وقد اعترفَ رواةُ الشّعرِ ونقّادُهُ لجرير ببراعته في هذَا الفنِّ ؛ لأنَّهُ كانَ – كَمَا يقولُ بعضُهُم – يغرفُ منْ بحرٍ ، بينَمَا منافسُهُ الشّعريُّ الفرزدقُ ينحتُ منْ صخرٍ[94] ، وإنْ كانَ الدّكتور عبدالقادر القط ، يرَى أنَّهُ مهمَا يَقُل النّقّادُ عنْ بعضِ الفروقِ الّتي لحظوهَا بينَ هذينِ الشّاعرين كقولهم السّابق ، جريرٌ يغرفُ منْ بحرٍ والفرزدقُ ينحتُ منْ صخرٍ ، فإنَّ تلكَ الفروقَ تظلُّ شيئاً طفيفاً داخلَ ذلكَ الإطارِ العامِّ وفي تلكَ الصّورةِ الواحدة وجوانبِهَا المكرّرة[95]. ومعَ ذلكَ تبقَى لُغَةُ المعجمِ الشّعريِّ عندَ جرير تتميّزُ – في الأعمِّ الأغلبِ – بالسّهولة والوضوح ، والابتعاد عن الغرابة والتّعقيد ؛ لتصبحَ قادرةً على حمل تجربته الشّعريّة. لكنَّ هذه المقولةَ النّقديّةَ – المشارَ إليهَا – تُعَدُّ في نظر كثيرٍ منَ النّقّاد القدامَى تفضيلاً لشعرِ الفرزدقِ عَلَى شعر جرير ؛ لأنَّ العربَ تُحبُّ منَ الشّعرِ القويِّ المتينَ ذا الألفاظ الجزلة الرّنّانة ، ولا تميلُ إلَى اللّين السّهل المسترسل ، إلاّ أنَّ مَا نجدُهُ في أسلوب جرير منَ الرّقّة والسّلاسة يُوائمُ أيَّمَا مواءمة الغزلَ وذكرَ النّساء ، وربّمَا يكونُ جريرٌ قد اندفعَ تعويضاً ، في غزل رقيق ، يردمُ به هُوَّتَهُ ويرمِّمُ به مأزقَهُ في مطالع قصائده الّتي تحتاجُ إلَى الفخار والفروسيّة ومخايلِ المجد ، ولاشكَّ أنَّ

الإسلامَ كانَ قدْ رقَّقَ لَهُ قلبَهُ ، وصفَّى لَهُ ودَّهُ ، وجعلَهُ يذوبُ عاطفةً ووجداناً في سويعاتِ فراغِه وسلوانِه ، معَ محبوباتٍ ، سواءٌ كُنَّ يعشنَ في قلبِه أمْ في ذاكرتِه ووجدانِه. ويتّفقُ الباحثُ والرَّأيَ القائلَ : «بأنَّ شعبيَّةَ شعرِ جرير ، في قسطٍ كبيرٍ منهُ ، راجعةٌ إلَى أنَّ جريراً كانَ يذهبُ فيه مذهباً عاطفيّاً ؛ أي أنَّهُ يُفارقُ فيهِ بعضَ المفارقةِ مذهبَ المدرسةِ العراقيَّةِ ، ويقاربُ فيهِ المدرسةَ العاطفيَّةَ الشَّعبيَّةَ الحجازيَّةَ»[96].

وجريرٌ يجمعُ في غزلِه بينَ القديمِ والحديثِ ؛ أيْ بينَ أسلوبِ شعراءِ الجاهليَّةِ الَّذينَ يقفونَ عَلَى الأطلالِ ، ويذكرونَ الأحبَّةَ ، ويصفونَ محاسنَ المرأةِ الجسديَّةِ ، عَلَى نَحْوِ مَا نجدُ عندَ امرئِ القيسِ ، وأسلوبِ شعراءِ الغزلِ العُذريِّ الَّذينَ بَنَوا نسيبَهُم عَلَى وصفِ مَا يجدونَهُ مِنْ مشاعرَ ، وبيانِ مَا للمحبوبةِ في نفوسِهِم منَ المكانةِ ، وَعَلَى بثِّ الشَّكوَى مِنْ آلامِ الشَّوقِ والهُيَامِ ، وَعَلَى التَّعلُّقِ بأهدابِ حُبٍّ دائمٍ مستحكمٍ يائسٍ منْ وصالِ الحبيبةِ ، اللَّهُمَّ إلاَّ مَا يعرضُ لَهُم منَ الاتِّصالِ بطيفِهَا والتَّغنِّي بذكرياتِ اللِّقاءاتِ العابرةِ معَهَا ، وَعَلَى التَّفنُّنِ في اقتناصِ الفرصِ للتَّرنُّمِ بذكرِهَا عندَ محاورةِ العواذلِ والعذَّالِ والوشاةِ والأهلِ والأصحابِ.

لكنَّنَا نلحظُ أنَّ جريراً في هذهِ القصيدةِ قدْ نَهَجَ نهجَ الشُّعراءِ العذريِّينَ ؛ فالمحبوبةُ وحبُّهَا هيَ عالَمُ الشَّاعرِ الخاصُّ الَّذي يملأُ عَليهِ وجودَهُ ، فمهمَا يكنْ موقفُ المحبوبةِ ، ومهمَا بلغَتْ سلبيَّتُهَا ، فإنَّ الشَّاعرَ المحبَّ يلتمسُ لَهَا الأعذارَ ولاَ يلومُهَا ، ولاَ يهتمُّ بلومِ العواذلِ والعُذَّالِ ، وتتردَّدُ فكرةُ دفاعِ الشَّاعرِ العذريِّ عنْ نفسِه أمامَ عُذَّالِه ، فَهَا هُوَ جميلٌ يلومُهُ أحدُ أقربائِه وينصحُهُ أنْ يتركَ هذَا الحبَّ خوفَ المقالِ وخوفَ الكاشحِ الأشرِ فإذَا به يفصحُ عنْ إصرارِه وعزمِه عَلَى التَّمسُّكِ الشَّديدِ بهذَا الحبِّ ؛ لأنَّ هذَا الحبَّ قَدَرٌ مكتوبٌ عَليهِ لاَ يملكُ منهُ فراراً ، وَمِنْ ثَمَّ فلاَ جدوَى مِنْ محاولاتِ السُّلُوِّ أو رفضِ الفشلِ في نيلِ الوصالِ بالمحبوبِ. يقولُ جميلٌ[97]: (بحرُ الطَّويلِ)

لَقَدْ لاَمَنِي فِيهَا أَخٌ ذُو قَرَابَةٍ حَبِيبٌ إِلَيهِ ، فِي مَلاَمَتِي ، رُشْدِي
فَقُلْتُ لَهُ: فِيهَا قَضَى اللهُ ما تَرَى عَلَيَّ وَهَلْ فِيمَا قَضَى اللهُ مِنْ رَدِّ ؟

ويقول[98]: (بحرُ الطَّويل)

وَإِنِّي لأَرْضَى مِنْ بُثَيْنَةَ بِالَّذِي لَو أَبْصَرَهُ الْوَاشِي لَقَرَّتْ بَلاَبِلُهْ

ويقولُ أيضاً[99]: (بحرُ الطَّويل)

وَلاَ زَادَنِي الْوَاشُونَ إِلاَّ صَبَابَةً وَلاَ كَثْرَةُ الْوَاشِينَ إِلاَّ تَمَادِيَا

ويقولُ كُثَيِّرٌ[100]: (بحرُ الطَّويل)

فَلاَ يَحْسَبِ الْوَاشُونَ أَنَّ صَبَابَتِي بِعَزَّةَ كَانَتْ غَمْرَةً فَتَجَلَّتِ
فَوَاللهِ ثُمَّ اللهِ مَا حَلَّ بَعْدَهَا وَلاَ قَبْلَهَا مِنْ خُلَّةٍ حَيثُ حَلَّتِ

وكانَ قيسٌ قدْ بلغَهُ أنَّ الوشاةَ يتحدَّثونَ عنْهُ وعن احتمالِ نسيانه لليلَى، فينكرُ ذلكَ أشدَّ الإنكارِ ، وهوَ يعلنُ بتأكيد وإصرارٍ أنَّ حبَّ ليلَى ثابتٌ في جوانحه لاَ يمكنُ أنْ ينساهُ ، فيقولُ[101]: (بحرُ الطَّويل)

أَلاَ أَيُّهَا الْوَاشِي بِلَيلَى أَلاَ تَرَى إِلَى مَنْ تَشِيهَا أَو بِمَنْ جِئْتَ وَاشِيَا

ويقولُ أيضاً[102]: (بحرُ الطَّويل)

إِذَا مَا جَلَسْنَا مَجْلِساً نَسْتَلِذُّهُ تَوَاشَوا بِنَا حَتَّى أَمَلَّ مَكَانِيَا
سَقَى اللهُ جَارَاتِ لِلَيلَى تَبَاعَدَتْ بِهِنَّ النَّوَى حَيثُ احْتَلَلْنَ الْمَطَالِيَا
وَلَمْ يُنْسِنِي لَيلَى افْتِقَارٌ وَلاَ غِنَىً وَلاَ تَوبَةٌ حَتَّى احْتَضَنْتُ السَّوَارِيَا

وهذا ما فعلَهُ جريرٌ ، يقولُ مخاطباً صاحبيه :

يَا صَاحِبَيَّ هَلِ الصَّبَاحُ مُنِيرُ أَمْ هَلْ لِلَوْمِ عَوَاذِلِي تَفْتِيرُ

ويقولُ مخاطباً قلبَهُ :

إِنَّ الْعَوَاذِلَ قَدْ يَجِدْنَ كَوَجْدِنَا فَلَهُنَّ مِنْكَ تَعَبُّدٌ وَزَفِيرُ
يَنْهَيْنَ مَنْ عَلِقَ الْهَوَى بِفُؤَادِهِ حَتَّى اسْتُبِينَ بِسَمْعِهِ تَوقِيرُ

يَا قَلْبُ هَلْ لَكَ فِي الْعَزَاءِ فَإِنَّهُ قَدْ عِيلَ صَبْرُكَ وَالْكَرِيمُ صَبُورُ
وَلَقَدْ عَجِبْتُ مِنَ الْوُشَاةِ كَأَنَّهُمْ بِالْبُغْضِ نَحْوَكَ وَالْعَدَاوَةُ عُورُ

ونرى جريراً يترنّمُ بذكرِهِ المحبوبةَ ، وكأنَّ حُلْمَ التّذكُّرِ كامنٌ في ضميرِهِ وفي عمقِ مخيِّلته :

وَلَقَدْ ذَكَرْتُكِ بِالْيَمَامَةِ ذُكْرَةً إِنَّ الْمُحِبَّ لِمَنْ يُحِبُّ ذَكُورُ

وهذا ما يستدعي إلى ذاكرتنا، قولَ قيس بن ذَريح[103]: (بحرُ الخفيف)

وَتَنَفَّسْتُ إِذْ ذَكَرْتُكِ حَتَّى زَالَتِ الْيَوْمَ عَنْ فُؤَادِي ضُلُوعِي

وقولَ جميل[104]: (بحرُ الطّويل)

وَمَا ذَكَرَتْكِ النَّفْسُ يَا بُثْنَ مَرَّةً مِنَ الدَّهْرِ إِلاَّ كَادَتِ النَّفْسُ تَتْلَفُ

وقولَ المجنونِ الّذي لم تستطعِ الصّلاةُ أنْ تُنسيَهُ محبوبتَهُ للحظات[105]: (بحرُ الطّويل)

أُصَلِّي فَمَا أَدْرِي إِذَا مَا ذَكَرْتُهَا أَثِنْتَيْنِ صَلَّيْتُ الضُّحَى أَمْ ثَمَانِيَا

وجريرٌ بغزله الرَّقيق هذا «استطاعَ أنْ يمحوَ صورتَهُ الموحشةَ في الهجاء الفاحش ، ويبرهنَ على مقدرة رفيعة في عالَم الفنّ والجمال»[106]، وبحسبكَ أنْ تنظرَ إلى المقدّمة الغزليَّة ، في القصيدة موضعِ الدِّراسة ، لتجدَ مدى عناية الشّاعر ببثّ شكواهُ ، وذكرِ ما يُلاقيه منْ ألمِ البُعْد ، وتلطُّفه في مخاطبة قلبه ومحبوبته ؛ لتعلمَ أنَّ جريراً كانَ منْ طبقة المجدِّدينَ في النَّسيب ، ولولا انصرافُهُ إلى الهجاء ، لتركَ لنا منْ بدائع غزله شيئاً كثيراً[107]، ويعضّدُ هذا رأيُ الأخطل عندمَا سئلَ : أيُّكم أشعرُ ؟ قَالَ : أنَا أمدحُهُم للملوك وأنعتُهُم للخمر والحُمْرِ يعني النِّساءَ ، وأمَّا جريرٌ فأنسبُنَا وأشبهُنَا ، وأمَّا الفرزدقُ فأفخرُنا[108].

بعدَ هذه المقدّمة الغزليَّة ، أرادَ جريرٌ أنْ يُقيمَ جسراً نفسيّاً معَ «بِشْرِ بنِ مروانَ» مباشرةً ، وفي الوقت نفسه لا ينسَى سُرَاقةَ وقومَهُ منتصراً بذلكَ لنفسه، فيقولُ مادحاً بشْراً وموجِّهاً عتاباً رقيقاً لَهُ ؛ لأنَّهُ لَمْ ينتصرْ لَهُ :

يَا بِشْرُ حُقَّ لِوَجْهِكَ التَّبْشِيرُ ... هَلاَّ غَضِبْتَ لَنَا وَأَنْتَ أَمِيرُ
يَا بِشْرُ إِنَّكَ لَمْ تَزَلْ فِي نِعْمَةٍ ... يَأْتِيكَ مِنْ قِبَلِ الإِلَهِ بَشِيرُ
بِشْرٌ أَبُو مَرْوَانَ إِنْ عَاسَرْتَهُ ... عَسِرٌ وَعِنْدَ يَسَارِهِ مَيْسُورُ
قَدْ كَانَ حَقُّكَ أَنْ تَقُولَ لِبَارِقٍ ... يَا آلَ بَارِقَ فِيمَ سُبَّ جَرِيرُ

ومنَ الملاحظ ، أنَّ جريراً وصلَ في البيت الأوَّل إلَى درجة التَّنصيص الكامل معَ بيت سُرَاقَةَ ، فذكرَهُ كَمَا هوَ دونَ تغيير لفظة واحدة ، ولكنَّ الاستخدامَ جاءَ مناقضاً لاستخدام سُرَاقَةَ ؛ متَّخذاً منْ ذلكَ وسيلةً لمدح " بِشْر " وتوجيه عتاب رقيق لهُ ؛ لأنَّهُ لمْ ينتصرْ لشاعريَّته ، وقدْ مهَّدَ لَهُ ذلكَ لكَي ينتقلَ نقلةً رائعةً لهجاء سُرَاقَةَ دونَ أنْ يُشعرَنَا بأنَّ هناكَ فجوةً بينَ مدح وعتاب بِشْر والغرض الأصليِّ للقصيدة ، وهذَا يؤكِّدُ أنَّ أشكالَ التَّناصِّ تكادُ تنحصرُ في نمطين أساسيين : أوَّلُهمَا ، يقومُ على العفويَّة وعدم القصد ؛ إذْ يتَّسمُ التَّسرُّبُ منَ الخطاب الغائب إلَى الخطاب الحاضر في غيبة الوعي ، أو ارتداد النصِّ الحاضر إلَى الغائب ، أمَّا الآخرُ ، فهوَ يعتمدُ الوعيَ والقصدَ ، علَى معنَى أنَّ الصِّياغةَ في الخطاب الحاضر تشيرُ – علَى نحو منَ الأنحاء – إلَى نصٍّ آخرَ ، بلْ وتكادُ تحدِّدُهُ تحديداً كاملاً يصلُ إلَى درجة التَّنصيص[109] ، ونقضُ المعاني الَّتي جاءَ بهَا سُرَاقَةُ منْ قِبَلِ جرير يعتمدُ ، بمَا لاَ شَكَّ فيه ، علَى الوعي والقصد.

وروَى الرُّواةُ أنَّ بشرَ بنَ مروانَ ، لمَّا سمعَ البيتَ الأخيرَ الَّذي جعلَ فيه بشراً رسولاً ، قالَ : قَبَّحَ اللهُ ابنَ المراغة – وقالَ بعضُهُم ابنَ اللَّخناء – أمَا وجدَ رسولاً غيري ، وأيَّ شيء يستحقُّ منِّي أنْ أقولَ هذَا لبارق ؟! وليسَ هكذَا يخاطبُ الأمراءُ[110]. ويلاحظُ أنَّ جريراً ، لجأَ في الأبيات السَّابقة إلَى الجناس ، ولكنْ جرَى وراءَ أسهله وأقلِّه كلفةً ، وهوَ الجناسُ الَّذي يعقدُهُ الشَّاعرُ بينَ اسم العلم ومشتقٍّ منْهُ يُجانسُهُ ، ولعلَّهُ كانَ معجباً بهذَا التَّلاقي الصَّوتيِّ بينَ الاسم ومشتقِّه ، وذلكَ بينَ بشر ممدوحه منْ جانب ، والتبشير وبشير منْ جانب آخرَ.

وجميلٌ توشيحُ جريرٍ جناسَ الاشتقاقِ بمحسِّنٍ بديعيٍّ آخرَ هوَ الطِّباقُ في البيتِ الثَّالثِ.

والهجاءُ يُعَدُّ الغرضَ الرَّئيسَ في القصيدة عمدَ فيه جريرٌ إلَى إحكام صنعته الفنِّيَّة في هذَا الفنِّ ؛ إذ اتَّكأَ علَى استقصاء - أو اختراع - مثالب سُرَاقَةَ وقومه منْ جانبٍ ، واستقصاء مفاخره هُوَ وقومُهُ منْ جانبٍ آخرَ ، فضلاً عنْ إطالة القصيد ، وستقتصرُ الدِّراسةُ علَى بيانِ أبرزِ أساليبِ النَّقضِ الَّتي اتَّبعَهَا جريرٌ ، منْ ذلكَ قولُهُ :

تُــوتَى الْـكـرَامُ مُـهُـورَهُـنَّ سِيَاقَةً وَنِـسَــاءُ بَــارِقَ مَــا لَـهُــنَّ مُـهُـورُ

وقولُ جرير في نساء بارق يُعَدُّ منْ فحشِ الهجاء عندَ العربِ ؛ إذْ كانَ جريرٌ يسقطُ قيمةَ وحرمةَ مَنْ يوجِّهُ إليه مثلبةً حتَّى قالَ عنهُ الدُّكتور شوقي ضيف بحقٍّ : «كانَ إذَا هجَا نساءَ مَنْ يهجُونَهُ أصبحَ سُمّاً زُعافاً لاَ يُطاق»(111)، ولأمرٍ مَا بكَت العربُ بالدِّموعِ الغزارِ بسببِ مثلِ هذَا النَّوعِ منَ الهجاء ، وإنْ لمْ يكنْ سببُ هذه الدِّموعِ أمراً مبهماً غامضاً بلْ كانَ السَّببُ هوَ مرارةُ الإحساسِ بالمهانة وانحدارِ المكانة وانحطاطِ القدْرِ ، فضلاً عنِ التَّقديرِ البالغِ الَّذي أكنَّهُ العربُ إلَى الكلمة الفاعلة القادرة علَى التَّأثيرِ ، وكانَ شعراءُ الهجاء يلتمسونَ كلَّ مَا منْ شأنه الظَّفْرُ بإعجابِ مستمعيهم وإرضاء أذواقهم ، «ويبدُو أنَّ ذوقَ هؤلاء المستمعينَ كانَ يُسيغُ سماعَ هذَا الضَّربِ منَ الهجاء القائم علَى الفحشِ في اللَّفظِ ، وعلَى نهشِ أعراضِ مهجويه ، وهتكِ عوراتِ نسائهم ، وهذَا مَا تُنكرهُ أذواقُنَا اليومَ أشدَّ الإنكارِ ، ولمْ يكنِ الشَّاعرُ يجدُ أدنَى حرجٍ في إيرادِ الألفاظِ النَّابيةِ الصَّريحة ، ومنَ المحقَّقِ أنَّ القبيلةَ المهجوَّةَ كانَتْ تثورُ لسماعِ هذَا اللَّونِ منَ الهجاء البذيء الَّذي يلغُ في أعراضِهَا وَيُشَهِّرُ بنسائهَا»(112).

والحقُّ أنَّ جريراً وظَّفَ هذه الكنايةَ الَّتي استخدمَهَا علَى نطاقٍ واسعٍ في الهجاء للإفضاء بمَا يريدُ أنْ يقولَهُ منْ فاحشِ القولِ ، والكنايةُ منْ سماتهَا التَّلميحُ لاَ التَّصريحُ ممَّا يناسبُ هذَا المقامَ. ولاَ ينسَى جريرٌ الفخرَ بالأيَّامِ الَّتي انكسرَ فيهَا

أعداؤهُ ، وبالحرب الّتي جعلَتْهُم صاغرينَ يجرُّونَ أذيالَ الفشل وخيبةَ المسعَى ، فيشيدُ بمآثر قومه بني تميم ؛ بني يربوع ، ويفاخرُ بأيَّامهم الظَّافرة في الجاهليَّة كيومَيْ طخفة ، وذي نجبٍ ، يقولُ :

لَوْ كُنْتَ تَعْلَمُ مَا جَهِلْتَ فَوَارِسي   أَيَّامَ طِخْفَةَ وَالدِّمَاءُ تَمُورُ(*)

هَلاَّ بِذِي نَجَبٍ عَلِمْتَ بَلاءَنَا   أَوْ يَوْمَ أَصْعَدَ بِالنِّسَاءِ بَحِيرُ(*)

ومنَ الملاحظ أنَّ جريراً لَمْ يتعرَّضْ في فخره إلَى الخوض في ذكر هذه الأيَّام بكلِّ تفاصيلهَا ووقائعهَا ؛ إذْ لاَ يتميَّزُ افتخارُهُ بيوم منَ الأيَّام عنْ غيره ، ولاَ يحاولُ أنْ يخوضَ بخياله معمعةَ هذه الحروب محاولاً تصويرَهَا تصويراً تفصيليّاً يُشبعُ نهمنَا الفنِّيَّ وإحساسَنَا بقعقعة السِّيوف والرِّماح ، ووقع سنابك الخيل في أثناء المعركة . إنَّهُ لَمْ يفعلْ ذلكَ بلْ كانَ مرورُهُ عليهَا مروراً سريعاً لدرجة أنَّهُ يذكُرُ اسمَ يوم أوْ أيَّام في بيت واحد ، فلاَ يدورُ افتخارُهُ فيهَا إلاَّ بأنَّهُم أسرُوا ملكاً منَ الملوك أوْ بأنَّهُم منعُوا نساءَهُم منَ السَّبْيِ ، وهذَا مَا يشي به البيتان السَّابقان ، فقدْ أفرغَ مَا في جعبته منْ أيَّام يفتخرُ بهَا ، في عبارات مختلفة ، ليسَ تحتَهَا منْ جديد ، وليسَ فيهَا إلاَّ المهارةُ اللُّغويَّةُ ، والقدرةُ علَى اصطياد التَّراكيب وتآليفهَا ، اللَّهُمَّ أنَّ الشَّاعرَ قدْ تناصَّ هنَا ، معَ عنترةَ بن شدَّاد عندمَا قالَ مخاطباً محبوبتَهُ « عبلة »(113): (بحرُ الكامل)

هَلاَّ سَأَلْتِ القَوْمَ يَا بْنَةَ مَالِكٍ   إِنْ كُنْتِ جَاهِلَةً بِمَا لَمْ تَعْلَمِي

يُخْبِرْكِ مَنْ شَهِدَ الْوَقِيعَةَ أَنَّنِي   أَغْشَى الْوَغَى وَأَعِفُّ عِنْدَ الْمَغْنَمِ

فالتَّناصُّ هنَا ، يُؤدِّي دوراً بارزاً في إنتاج الشِّعريَّة ؛ إذْ يرتكزُ محورُ بنية البيتين علَى ألفاظ « عنترة » الّتي جاءَتْ ملتحمةً بنسيجه الدِّلاليِّ ، فيبرزُ الشَّاعرُ فخرَهُ بقومه لاسيَّمَا في يوم طخْفَةَ حيثُ كانَت الدِّماءُ تمورُ ، أمامَ سُرَاقَة ردعاً وتبكيتاً ، وليسَ هناكَ أفضلُ منْ عنترةَ يتناصُّ معَهُ جريرٌ في ميدان الحماسة والفخر ، فهوَ بطلُ أسطورة مشرقة تُمثِّلُ القيمَ والشِّيَمَ ، وتجمعُ الحبَّ إلَى الحرب ، فهوَ فارسٌ نبيلٌ ، وعاشقٌ رقيقُ الشَّمائل ، عفيفُ النَّفس ، وإنْ كانَ جريرٌ قدْ

عمدَ إلى التَّحوير والتَّغيير في بيتيّ عنترةَ بمَا يتلاءَمُ والبعدَ الَّذي يريدُ أنْ يُسقطَهُ حسبَ مجريات نقيضته. ويستنتجُ كذلكَ، منَ البيتين السَّابقَين أنَّ جريراً، كَانَ يتمتَّعُ بثقافة تاريخيَّة متميِّزة، مثلَ غيره منْ شعراء الهجاء، «ويتجلَّى ذلكَ في كثرة الإشارة إلَى أيَّام العربِ الماضية ووقائعهم وأخبارهم وأنسابهم، وكَانَ الوقوفُ علَى هذه الثَّقافة ممَّا لاَ غنَىً عنْهُ لكلِّ شاعرٍ يريدُ إتقانَ حرفة الهجاء القبليِّ في هذَا العصر»[114]، والمقابلةُ بالمفاخر رُبَّمَا تكونُ بدلاً منَ المعايب، فإذَا فخرَ الأوَّلُ بأيَّام قومه الَّتي انتصرُوا فيهَا أجابَهُ النَّاقضُ مفاخراً أيضاً، بأيَّام عشيرته، وإذَا فخرَ الأوَّلُ بالأحسابِ والأنسابِ والمآثر فاخرَهُ النَّاقضُ بنحوِ ذلكَ. ونرَى جريراً في معرض الزَّهو والفخر بلْ والاستعلاء، يذكرُ أنَّهُ لاَ يهابُ الوغَى، وكيفَ أنَّ «معدّاً» منذُ القدم تعلمُ عنْهُ ذلكَ، يقولُ:

أُسَـرَاقَ قَدْ عَلِمَتْ مَعَدٌّ أَنَّني ... قِدْماً إذَا كُـرِهَ الخِيَاضُ جَسُورُ

وَممَّا ينبغي ملاحظتُهُ في هذَا البيت، أنَّ جريراً قدْ لجأَ إلَى تغيير حركة الاسم "قَديمَاً" لمَّا اضطرَّ إلى إقامة وزنِ الكامل، فجعلهَا «قِدْمَا»، فسكَّنَ الدَّالَ وكانَ منْ حقِّهَا الكسرُ، وحرَّكَ القافَ عوضاً عن الياء المحذوفة.

ونرَى جريراً يستعيرُ صورةَ النَّابغة الذّبياني الَّتي صوَّرَ فيهَا النُّعمانَ بالجود والكرم؛ إذْ شبَّهَهُ بالفرات حينَ يعلُو فيضانُهُ ويشتدُّ، وذلكَ في قوله[115]:

(بحرُ البسيط)

فَمَا الْفُراتُ إِذَا هَبَّ الرِّيَاحُ لَهُ ... تَرْمِي أَوَاذِيُّهُ الْعِبْرَيْنِ بِالزَّبَدِ

يَمُدُّهُ كُلُّ وَادٍ مُتْرَعٍ لَجِبٍ ... فيهِ رُكَامٌ مِنَ الْيَنْبُوتِ وَالْخَضَدِ

يَظَلُّ مِنْ خَوفِهِ الْمَلاَّحُ مُعْتَصِماً ... بِالْخَيْزُرَانَةِ بَعْدَ الأَيْنِ وَالنَّجَدِ

يَوماً بِأَجْوَدَ مِنْهُ سَيْبَ نَافِلَةٍ ... وَلاَ يَحُولُ عَطَاءُ الْيَومِ دُونَ غَدِ

لكنَّهُ يحوِّرُ ويجدِّدُ فيعدلُ عنْ هذه الصُّورة المدحيَّة للنَّابغة، حيثُ يفرغُهَا منْ معناهَا الأصلي، ويوظِّفُهَا عنْ قصدٍ لمعنًى يريدُهُ وهوَ هجاءُ سُرَاقَةَ، وقدْ حدَا استدعاءُ النُّصوص، علَى هذَا النَّحو، بأحد الباحثينَ، إلَى القول «بأنَّ

التّناصّ منْ ألوانِ الغموضِ في الشِّعرِ العربيّ»(116)، لكنّ جريراً يوفّقُ في ذلكَ إلَى غيرِ قليلٍ منَ الإبداعِ ؛ إذْ جعلَ الفراتَ يبثقُ علَى سُرَاقَةَ ليسَ مرَّةً واحدةً ، وإنّما علَى هيئةِ بحورٍ متدفّقةٍ ، يقولُ في صورةٍ هزليّةٍ تهكّميّةٍ مضحكةٍ:

أَسُـرَاقَ إنَّـكَ لَو تُفَاضِلُ خِنْدِفاً بَثَقَـتْ عَلَـيكَ مِـنَ الْفُـرَاتِ بُحُورُ

وعمدَ جريرٌ إلَى نقضِ معاني سُرَاقَةَ معنىً معنىً ؛ لأنّ المبدأَ الّذي تقومُ عليه النّقائضُ هوَ تتبُّعُ الشّاعرِ معانيَ خَصمه ونقضهَا وتفنيدهَا ، يقولُ الدّكتور هدارة: «يتبادلُ الشّاعرانِ المعانيَ في نقائضهِمَا، تناولَ الباديءِ بالإثباتِ والثّاني بالنّفيِ والنّقضِ»(117)؛ فإذَا رمَى الأوّلُ قبيلةَ الثّاني بنقيصةٍ عمدَ النّاقضُ إلَى التّبرؤِ منْ وصمتهَا وألصقهَا بقبيلةِ خصمه ، وربّما استعملَ النّاقضُ ألفاظَ خصمه بعينهَا ؛ أي يصلُ إلَى درجةِ التّنصيصِ معهَا ، «ونقضُ المعاني يشغلُ مكاناً رحباً في النّقائضِ، ويفتحُ للشّاعرِ مغالقَ القولِ ، ويتيحُ لهُ مادّةً جديدةً»(118).

وقارئُ النّقائضِ يحسُّ أوضحَ إحساسٍ أنَّ جريراً كانَ أكثرَ اتّكاءً علَى معاني خَصْمه حينَ ينقضُ عليه ، ويدفعُ قولَهُ ، ولعلَّ نقيضتَهُ هذه مَثَلٌ حيٌّ لِمَا يتيحُهُ نقضُ المعاني منْ مادّةٍ خصبةٍ في بناءِ النّقيضةِ ، ولاَ يتبادرُ إلَى الذّهنِ أنَّ مهمّةَ جريرٍ أسهلُ منْ مهمّةِ سراقةَ ؛ لأنّ جريراً يلتزمُ المعانيَ والأفكارَ الّتي يُثيرُهَا سراقةُ ليردَّ عليهَا ، ولكنَّ الحقيقةَ أنَّ مهمّةَ جريرٍ أصعبُ منْ ذلكَ بكثيرٍ ، فهوَ ملتزمٌ حقّاً الرّدَّ علَى مَا يُثيرُهُ سراقةُ ، ولكنّهُ مطالَبٌ بالتّفوّقِ عليه منَ النّاحيتينِ الفنّيّةِ والموضوعيّةِ علَى حدٍّ سواءٍ ، وهوَ مضطرٌّ إلَى التزامِ الوزنِ والقافيةِ والرّويِّ. إنَّ كثيراً منْ معاني هذه النّقيضةِ قد استمدَّهُ جريرٌ منْ ردِّه معاني سُرَاقَةَ ، فإذَا مَا قالَ سُرَاقَةُ :

يَا بِشْرُ حُقَّ لِوَجْهِكَ التَّبْشيرُ هَـلاَّ غَضِـبْتَ لَنَـا وَأَنْـتَ أَمِـيرُ

قالَ جريرٌ معاتباً بِشْراً :

قَدْ كَانَ حَقُّكَ أَنْ تَقُولَ لِبَارِقٍ يَـا آلَ بَـارِقَ فِيـمَ سُـبَّ جَـرِيـرُ

وإذَا مَا قالَ سُرَاقَةُ :

مَا يَطْلَعُونَ مَعَ الْكِرَامِ ثَنِيَّةً ... وَلَهُمْ مَنَازِلُ دُونَ ذَاكَ وُعُورُ

قالَ جريرٌ :

أَسُرَاقَ قَدْ عَلِمَتْ مَعَدٌّ أَنَّنِي ... قِدْماً إِذَا كُرِهَ الْخِيَاضُ جَسُورُ

أَسُرَاقَ إِنَّكَ قَدْ غَشِيتَ بِبَارِقٍ ... أَمْراً مَطَالِعُهُ عَلَيْكَ وُعُورُ

إِنِّي بَنَى لِي مَنْ يَزِيدُ بِنَاؤُهُ ... طُولاً وَبَاعُكَ يَا سُرَاقَ قَصِيرُ

لَوْ كُنْتَ تَعْلَمُ مَا جَهِلْتَ فَوَارِسِي ... أَيَّامَ طِخْفَةَ وَالدِّمَاءُ تَمُورُ

هَلاَّ بِذِي نَجَبٍ عَلِمْتَ بَلاءَنَا ... أَوْ يَوْمَ أَصْعَدَ بِالنِّسَاءِ بَحِيرُ

وإذَا مَا قالَ سُرَاقَةُ :

أَبْلِغْ تَمِيماً غَثَّهَا وَثَمِينَهَا ... وَالْحُكْمُ يَقْصِدُ مَرَّةً وَيَجُورُ

أَنَّ الْفَرَزْدَقَ بَرَّزَتْ حَلْبَاتُهُ ... عَفْواً وَغُودِرَ فِي الْغُبَارِ جَرِيرُ

هَذَا قَضَاءُ الْبَارِقِيِّ وَإِنَّنِي ... بِالْمَيْلِ فِي مِيزَانِهِمْ لَبَصِيرُ

قالَ جريرٌ ناقضاً ادِّعاءَ سُرَاقَةَ :

أَنَصَرْتَ قَيْنَ بَنِي قُفَيْرَةَ مُحْلِباً ... أَسُرَاقَ لَيْسَ لِبَارِقَ التَّخْيِيرُ

إِنَّ الْفَرَزْدَقَ قَدْ أُصِيبَ بِسَهْمِهِ ... فَضَغَا وَأَسْلَمَ تَغْلِبَ الْخِنْزِيرُ

هذَا ، وإنَّ المرءَ حينَ ينظرُ في قصيدة «جرير» يجدُ نفسَهُ أمامَ أمثلة كثيرة منَ التَّكْرَارِ ، أو التَّكْرير الَّذي هوَ «أسلوبٌ تعبيريٌّ يصوِّرُ انفعالَ النَّفس بمثير...»، واللَّفظُ المكرَّرُ فيه هوَ المفتاحُ الَّذي ينشرُ الضَّوءَ علَى الصُّورة لاتِّصاله الوثيق بالوجدان ؛ فالمتكلِّمُ إنَّما يُكرِّرُ مَا يثيرُ اهتماماً عندَهُ ، وهوَ يُحبُّ في الوقت نفسه أنْ ينقلَهُ إلَى نفوس مخاطبيه ، أو منْ هُم في حكم المخاطبينَ ، ممَّنْ يصلُ إليهم القولُ علَى بُعْد الزَّمان والدِّيار»[119]؛ وأولَى هذه البُنَى في محور التَّكْرَارِ ، التَّوشيع ، فالشَّاعرُ إذَا أتَى في حشو العجُز باسم مثنًّى ثمَّ أتَى باسمين مفردين همَا عينُ ذلكَ المثنَّى وكانَ الآخرُ قافيةَ بيته فإنَّ ذلكَ يُسَمَّى توشيعاً[120] ، وهذَا

النَّوعُ قليلٌ في الشِّعرِ(121)، وجاءَ عَلَى هذَا النَّوعِ فِي القصيدةِ، قولُهُ فِي البيتِ السَّابعِ والثَّلاثينَ :

أَكْسَحْتَ بِاسْتِكَ لِلْفَخَارِ وَبَارِقٌ شَيْخَانِ : أَعْمَى مُقْعَدٌ وَفَقِيرُ

فالشَّاعرُ قدْ أدخلَ شيخَيَّ بارق في التَّشابه والأشكالِ ثُمَّ فرَّقَ بَينَهُمَا فجعلَ أحدَهُمَا «أعمى مُقْعَدٌ»، والآخرَ «فقيرٌ»، والمرادُ أنَّهُ لاَ عددَ لَهُم ؛ ليؤكِّدَ عَلَى أنَّ البونَ شاسعٌ بَينَهُ وَبَينَ سراقة في حَلْبَة السِّباق ، فأنَّى لَهُ ذلكَ وقدْ جاءَ يحبُو عَلَى استه يطلبُ الفخرَ والمفاخرةَ!!. ويكثرُ مَعَ التَّوشيعِ الحذفُ الَّذي يُوحي بِهِ تصميمُ ذلكَ الأسلوبِ ، وطريقةُ بنائه ؛ إذْ يعمدُ الشَّاعرُ أحياناً، إلَى إسقاطِ بعضِ عناصرِ التَّركيبِ اللُّغويِّ ، وهذَا الإسقاطُ أوِ الحذفُ يُحقِّقُ – مَادامَ فنِّيَّاً – تنشيطاً لخيالِ المتلقِّي ، ودعوةً غيرَ مباشرة لَهُ للحدسِ بهذَا المحذوفِ ، وبدهيٌّ أيضاً ، أنَّ الحذفَ لاَ يجملُ في الأسلوبِ إلاَّ إذَا دلَّ عليه دليلٌ ، ودليلُ الحذفِ في البيتِ السَّابقِ ماثلٌ في الكلامِ. وقدِ استطاعَ جريرٌ في الهجاءِ ، كَمَا يتَّضحُ منَ البيتِ السَّابقِ ، أنْ يراعيَ الأمورَ الدَّقيقةَ ، ويستغلَّهَا بطريقةٍ لطيفةٍ تنضحُ بالهزءِ والتَّهكُّمِ ، وَفي صورةٍ هزليَّةٍ (أكسحتَ باستكَ)، «تبالغُ في تجسيمِ العيوبِ الحسِّيَّةِ والنَّفسيَّةِ ، فيستثيرُ بذلكَ منابعَ التَّفكُّه في وجدانِ الجماهيرِ ، ويشركُهُم معَهُ في الهزءِ بصاحبه والتَّهكُّم به أو بآبائه»(122)، فكانَ بذلكَ يُرضيهم ويجذبُهُم إليه ، فيحفظونَ شعرَهُ ويتداولونَهُ. ويبدُو أنَّ جريراً كانَ مغرماً بمثلِ هذه الصُّورةِ ، فيقولُ مثلاً في هجاءِ الأخطلِ(123):

وَالتَّغْلِبِيُّ إِذَا تَنَحْنَحَ لِلْقِرَى حَكَّ اسْتَهُ وَتَمَثَّلَ الأَمْثَالاَ

وكثيراً مَا يعتمدُ أصحابُ النَّقائضِ في سخريَّتهم عَلَى «تكْرارِ أسماءِ مَنْ يهجونَهُم ويسخرونَ منْهُم، وكأنَّ الشَّاعرَ لاَ يريدُ أنْ يغيبَ اسمُ مَنْ يهجُوهُ لحظةً عنْ سمعِ السَّامعِ أوِ القارئِ، وكأنَّهُ يريدُ أنْ «يحفرَ» تلكَ الصُّورةَ السَّاخرةَ – بالتَّكْرارِ المُلِحِّ – في فكرِه ووجدانه»(124)، وقدْ نهجَ هذَا النَّهجَ جريرٌ في

هذه القصيدة ، فكرّر «سراقة» ثلاثَ عشرةَ مرةً ، كَما كرَّر «بارق» عشرَ مرَّات، ومنْ ذلكَ قولُهُ :

أَسُـرَاقَ إِنَّـكَ لَو تُفَاضِلُ خِنْدِفاً	بَشَقَتْ عَلَيـكَ مـنَ الْفُـرَاتِ بُحُورُ
أَسُـرَاقَ إِنَّـكَ لاَ نِـزَاراً نِلْتُـمُ	وَالْحَـيُّ مِـنْ يَمَـنٍ عَلَيـكَ نَصيرُ
أَسُـرَاقَ إِنَّ لَنَا الْعِـرَاقَ وَنَجْدَهُ	وَالْغَـوْرُ وَيلَ أَبِيـكَ حِـينَ يَغُـورُ

وبالنَّظرِ إلَى هذَا الأنموذجِ ، نلحظُ أنَّ جريراً قدْ بناهُ عَلَى نوعٍ آخرَ ، وهوَ التَّكرَارُ الرَّأسيِّ ، عَلَى أساسٍ منْ ترديدِ أداةِ النِّداءِ «الهمزة» معَ المنادَى المرخَّم ، عَلَى لُغةِ مَنْ ينتظرُ ، فيحذفُ جزءاً من اسمِه إظهاراً لقربِه المعنويِّ منْهُ، وهذَا مثارُ تساؤلٍ ، لكنَّ استخدامَ التَّرخيمِ في النِّداءِ مأخوذٌ في بعضِ معانيه ، منْ رخَّمتِ الدَّجاجةُ بيضَها إذَا احتضنَتْه(125) ، فيبدُو الشَّاعرُ وكأنَّهُ يحتضنُ سراقةَ ، فلاَ يريدُ أنْ يغيبَ اسمُهُ لحظةً عنْ فكرِه ومخيِّلته ، إمعاناً في السُّخرية منْهُ، أمَّا فيمَا يختصُّ باستخدامِ الهمزةِ لمناداته وهوَ البعيدُ إظهاراً لقربِه المعنويِّ منْهُ ، وذلكَ للهدفِ نفسِه : السُّخرية ، ويلاحظُ هُنَا ، معَ تعلُّقِ أداةِ النِّداء بما بعدَها يبدُو أنَّ دورَهَا «كانَ تأسيسيّاً عَلَى المستوَى الشَّكليِّ ، في حينَ أنَّ النَّظرَ في المستوَى الأعمقِ يدلُّ عَلَى أنَّ تكرَارَ الأداة يبدُو تراكميّاً... ، عَلَى معنَى أنَّ التَّنبيهَ كانَ يتكثَّفُ بفعلِ توالي الأداة ، ويأخذُ صورةً عميقةً غايةَ العمقِ بفعلِ الشَّكلِ الرَّأسي الَّذي جاءَتْ فيه الأداةُ»(126).

ومنَ الممكنِ أنْ نقولَ منْ طريقٍ آخرَ : إنَّ هذَا النَّوعَ منَ التَّكْرَارِ يمكنُ أنْ نسمِّيَهُ تَكْرَارَ التَّحدِّي ، والتَّحدِّي يقتضِي إضعافَ حُجَجِ الخصمِ وإبطالَهَا، ولهذَا فالتَّكْرَارُ منْ هذَا الطَّريقِ يُسهمُ في ذلكَ كَمَا يُسهمُ في تقويةِ شخصيَّةِ المتكلِّمِ علَى خَصمِه ، وانتصارُهُ الكلاميُّ بالتَّكْرَارِ هُنَا ، هوَ انتصارٌ نفسيٌّ أيضاً، علَى خُصمِه ، فتَكرَارُ جرير لسراقةَ كانَ إضعافاً للأخيرِ وتحدِّياً لَهُ ، ووصولاً بالتَّكرارِ إلَى الانتصارِ النَّفسيِّ والمعنويِّ عليه في هذَا الموقفِ الحسَّاسِ الَّذي يُدافعُ فيه عنْ نفسِه وقومِه. فضلاً عنْ ذلكَ فإنَّ ورودَ أداةِ النِّداءِ «الهمزة» بهذه

النِّسبة يجعلُهَا تبدُو جميلةً ، لاَ تملُّ الأذنُ منْ سماعهَا ، وهوَ بهذَا لمْ يقصدْ مجرَّدَ العبثِ ، وإنَّما كانَ يريدُ منْ هذَا التَّكْرَار أنْ يسلِّطَ الضَّوءَ علَى محور الارتكازِ في التَّعبير ممثَّلاً ذلكَ في اسم المهجُوِّ. وبناءُ الأشطار علَى هذه الشَّاكلة يُعطي مجالاً للسَّرد وتعانق الأفكار والمعاني في يسر ، فهوَ أسلوبٌ فيه بُعْدٌ عَنِ التَّعقيد والتَّكلُّف ، وليسَ ذلكَ بغريب عنْ شاعر يغرفُ منْ بحر ، كَمَا عُرفَ ذلكَ عَنْهُ ، «وأساليبُ التَّوازي أو التَّقابل في تَكْرَار جُمَلٍ أو عبارات بعينهَا ، أو استخدام تراكيبَ لُغَويَّة متشابهة أو متقابلة في الشَّكل أَو في المعنَى أَوْ في كِلَيهمَا ، ممَّا تُعْنَى به الدِّراسةُ الأسلوبيَّةُ ، وذلكَ إذَا مَا شَكَّلَتْ نمطاً مميَّزاً للشَّاعرِ عَنْ غيره»(127)، والحقُّ أنَّ هذه العناصرَ مجتمعةً ليسَتْ حكراً عَلَى جرير.

ويمكنُ رصدُ الأنماط البديعيَّة ذات الطَّبيعة التَّكْراريَّة في قصيدة «جرير»، بادئينَ بـ «**التَّصريع**»، كمظهرٍ منْ مظاهر القصيدة العربيَّة ، وشرطٍ منْ شروط المطلع الجيِّد ، وقدْ حرصَ جريرٌ علَى ذلكَ ؛ حتَّى يغرينَا بالاستماع لمَا يقولُ ، لاَ ليقومَ بمجرَّد وظيفته التَّقليديَّة كحسن افتتاحٍ – وإنَّما ليلعبَ دوراً في خلقِ التَّكرار الصَّوتيِّ المؤثِّر ، فيقولُ :

يَا صَاحِبَيَّ هَـلِ الصَّبَاحُ مُنِيرُ   أَمْ هَـلْ لِـلَـوْمِ عَـوَاذِلي تَفْتِيرُ

فقدْ جاءَتْ نهايةُ الشَّطر الأوَّل وهيَ المسمَّاةُ بالعَروض (متفاعلْ) ، (حُ مُنِيرُ ///5/5/5) ، موافقةً لحقِّ نهاية الشَّطر الثَّاني المسمَّى بالضَّرب (متْفاعلْ)، (تَفْتِيرُ /5/5/5)، علَى الرَّغم منْ دخول الإضمار ، وهوَ زحافٌ حسنٌ يدخلُ بكثْرة علَى بحر الكامل ، وحقُّ عَروض الكامل بعيداً عن التَّصريع أنْ تكونَ متفاعلن أو متْفاعلن ، ولعلَّ هذَا راجعٌ إلَى إيمان جرير بقيمة الانسجام الصَّوتيِّ الَّذي يحقِّقُهُ المطلعُ المصرَّعُ في القصيدة ، ولهذَا أيضاً ، كانَ حرصُهُ علَى تجديد المطلع كصورةٍ منْ صور تجديد الإيقاع النَّغميِّ ، في معرض الانتقال منْ غرض الغزل إلَى غرض العتاب والمدح لـ «بشْر بن مروانَ»، وليسَ ذلكَ عيباً وإنَّما دليلٌ علَى البلاغة والاقتدار في الصَّنعة ، يقولُ :

يَا بِشْرُ حُقَّ لِوَجْهِكَ التَّبْشِيرُ هَلاَّ غَضِبْتَ لَنَا وَأَنْتَ أَمِيرُ

فنجدُ عَروضةُ علَى وزنِ متْفاعِلْ (تبشيرُ /5/5/5)، بتسكينِ الثَّاني المتحرِّك (التاء) ، وهذَا نوعٌ منَ الزِّحافِ المفرد ، ويسمَّى الإضمارَ كَمَا قلنَا ، بالإضافة إِلَى علَّة القطع ، وهيَ حذفُ ساكنِ الوتد المجموع وتسكينُ مَا قبلَهُ، وضربُ البيت علَى وزنِ متفاعلْ ، فهيَ كالمطلعِ في استنادِهَا إِلَى نظامٍ صوتيٍّ ولُغويٍّ كامل.

كَمَا اعتمدَ جريرٌ أسلوبَ المقابلة ، الَّذي يقومُ علَى مقابلة الشَّيءِ بنقيضِه، هادفاً منْ وراءِ ذلكَ إِلَى السُّحرية والازدراء ، ومثالُهُ في القصيدة البيتُ الأخيرُ ؛ ممَّا يَشي بحسنِ المقطع ، قولُهُ :

أَرْجَا سُرَاقَةُ أَنْ يُفَاضِلَ خِنْدِفَاً وَأَبُو سُرَاقَةَ في الْحَصَى مَكْثُورُ

ويوظِّفُ جريرٌ بنيةَ التَّكرارِ المتمثِّلة في ردِّ العجزِ علَى الصَّدرِ، ووجودُهَا بجانبِ جناسِ المشتقِّ يؤكِّدُ غلبةَ ظاهرةِ التَّكرارِ اللَّفظيِّ ، وهيَ ظاهرةٌ تركِّزُ علَى التَّماثلِ الصَّوتيِّ بإمكاناته النَّغميَّة المؤثِّرة ، فالتَّصديرُ « نمطٌ تكراريٌّ يعتمدُ علَى تحويلِ الشَّكلِ التَّعبيريِّ إِلَى بنية مغلقة بدايتُهَا هيَ نهايتُهَا»[128]، وسبيلُ الشَّاعر إليه أحياناً ، هوَ التَّوكيدُ ، ومنَ الأمثلة علَى ذلكَ قولُهُ :

يَا قَلْبُ هَلْ لَكَ في الْعَزَاءِ فَإِنَّهُ قَدْ عِيلَ صَبْرُكَ وَالْكَرِيمُ صَبُورُ
وَلَقَدْ ذَكَرْتُكَ بِالْيَمَامَةِ ذُكْرَةً إِنَّ الْمُحِبَّ لِمَنْ يُحِبُّ ذَكُورُ
يَا بِشْرُ إِنَّكَ لَمْ تَزَلْ في نِعْمَةٍ يَأْتِيكَ مِنْ قِبَلِ الإِلَهِ بَشِيرُ
إِنَّ الْكَرِيمَةَ يَنْصُرُ الْكَرَمَ ابْنُهَا وَابْنُ اللَّئِيمَةِ لِلِّئَامِ نَصُورُ
تُوتَى الْكِرَامُ مُهُورَهُنَّ سِيَاقَةً وَنِسَاءُ بَارِقَ مَا لَهُنَّ مُهُورُ(*)
إِنَّ الْمَلاَمَةَ وَالْمَذَمَّةَ فَاعْلَمُوا قَدَرٌ لأَوَّلِ بَارِقٍ مَقْدُورُ

ويلاحظُ علَى البيت الأخيرِ أنَّ جريراً اعتمدَ بنيةَ التَّرادفِ بينَ الملامة والمذمَّة لتأكيد الدِّلالة وتعميقِهَا ، وهمَا ممَّا يدخلُ في بابِ الفروقِ اللُّغويَّة[129]،

والباحثُ يَتَّفقُ معَ ابن الأثير في قوله : «ومنْ عجيب ذلكَ أنَّكَ ترَى لفظتين تدلَّان علَى معنًى واحد ، وكلاهُمَا حسنٌ في الاستعمال ،... إلاّ أنَّهُ لاَ يحسنُ استعمالُ هذه في كلِّ موضع تُستَعْمَلُ فيهَ هذه بلْ يُفرَّقُ بينَهُمَا في مواضع السَّبكِ»(130)، وبعدُ ، فإنَّ عنصرَ التَّوكيد منَ العناصر المهمَّة الَّتي وَظَّفَهَا الشَّاعرُ في تقوية المعاني الَّتي أرادَ أنْ يُثبتَهَا ، وذلكَ عندمَا لجأَ إلَى التَّكرار ، كَمَا رأينَا ، تَبكيتاً وتأكيداً للرَّدع ؛ إذْ إنَّ التَّكرارَ أسلوبٌ منْ أساليب العربيَّة يُؤتَى به لتأكيد القول وتثبيته حينمَا يستلزمُ المقامُ ذلكَ ، بالإضافة إلَى أدوات التَّوكيد المعروفة، ولجأَ إلَى تقليب الألفاظ عَلَى وجوهها المختلفة منْ مثل : بشْرٍ وبشيرٍ ، الكريمة والكرم ، واللَّئيمة واللِّئام ، وغير ذلكَ.

أمَّا الصُّورُ الخياليَّةُ في هذه القصيدة فتبدُو قريبةً ، لاَ تجنحُ إلَى الإبعاد أو الغلوِّ ؛ لأنَّ الخيالَ عندَ جرير يعتمدُ الصُّورَ المألوفةَ المعتادةَ إلاّ في القليل ، فليسَ خيالاً يعوِّلُ علَى الإبداع والابتكار ، وهذَا يُفضي بالطَّبع إلَى أنْ تجيءَ الصُّورُ البيانيَّةُ الَّتي وقعتْ في قصيدته ملموسةً ، لاَ أثرَ فيهَا لغوص علَى معنًى ، أو مبالغة فيه ، ومنَ الأمثلة علَى ذَلكَ ، قولُهُ في البيت الخامس والعشرينَ :

إنِّي بَنَى لِي مَنْ يَزيدُ بِنَاؤُهُ   طُولاً وَبَاعُكَ يَا سُرَاقَ قَصيرُ

فَفي البيت كنايةٌ عنْ جملة منَ الصِّفات الذَّميمة أرادَ جريرٌ أنْ يصفَ بهَا سراقةَ كالبخل والمنع وعدم المسارعة في الخيرات، وذلكَ في قوله: «وَبَاعُكَ يَا سُرَاقَ قَصيرُ»، والكنايةُ هُنَا ، قريبةٌ ؛ لأنَّ النَّاتجَ يمكنُ الوصولُ إليه مباشرةً ، ويمكنُ أنْ تسمَّى بسيطةً ؛ لافتقاد الوسائط ويكونُ التَّحوُّلُ فيهَا علَى مرحلة واحدة(131): قصيرُ الباع – قصيرُ الطُّول ، «فأبسطُ مظاهر الإيحاء – الَّتي اهتدَى إليهَا الشُّعراءُ منْ قديم – التَّعبيرُ عَن الموقف أو الحالة بحيثُ يُوحي هذَا التَّعبيرُ بالصِّفات المرادة قبلَ التَّصريح بهَا ، أو دونَ التَّصريح بهَا»(132)، ومنَ الممكن إدخالُ مثلُ هذه الصُّورة الكنائيَّة «قصيرُ الباع» في باب المجاز المرسل، وهوَ مَا كانَتْ للعَلاقة بينَ مَا استُعملَ ، وَمَا وُضعَ لَهُ ملابسةٌ غيرُ التَّشبيه،

«كالباع إذَا استُعملَ في النِّعمة ؛ لأنَّ منْ شأنهَا أنْ تصدرَ عَن الجارحة ، ومنْهَا تصلُ إلَى المقصود بهَا»(133)، وَممَّا زادَ هذه الصُّورةَ الكنائيَّةَ جمالاً المقابلةُ بينَ حاله وحال سُراقةَ ؛ لبيان منزلته ومكانته ورفعة شأنه ، وذلكَ عندمَا أشارَ إلَى مَنْ قامَ عَلَى بناية بيته مَنْ يزيدُ بنَاؤُهُ طولاً ، وقدْ يكونُ الطُّولُ هُنَا ، منَ الطَّول بمعنَى الفضل ، يُقَالُ فلانٌ عَلَى فلان طَولٌ ؛ أيْ فضلٌ ، وهذَا مَا أرادَ أنْ يصلَ إليه جريرٌ أيضاً. وفي الحقيقة أنَّ التَّصوير بالبيت والبناء في فنِّ النَّقائض لاسيَّمَا في سياق المدح أو الفخر بالمَجد والشَّرف ، يكادُ يُمَثِّلُ ظاهرة ، وإنْ كانَ يبدُو مُسطَّحاً ، فيتحوَّلُ إلَى مجاز ميِّت لاَ شبهةَ للإبداع فيه ، ولاَ لتفرُّد شاعر عنْ آخرَ ، بل هوَ مجرَّدُ تعبير تصويريٍّ متكرِّر بلاَ أدنَى تغيير ، فهَا هُوَ الفرزدقُ – عَلَى سبيل المثال – يصوِّرُ المجدَ والشَّرفَ بيتاً دعائمُهُ عزيزةٌ وطويلةٌ وثابتةٌ لاَ تهتزُّ ولاَ تنتقلُ ؛ لأنَّهُ اكتسبَ قدسيَّتَهُ منَ الله سبحانَهُ وتعالَى ، فهوَ هبةٌ سماويَّةٌ منحَهَا إيَّاهُم ، ولنْ يستطيعَ بشريٌّ أنْ يزحزحَ منْ رسوخهم ، ومنْ ثَمَّ لاَ يجوزُ عَلَيه القصورُ ولاَ التَّغيُّرُ ، ويزيِّنُ عظماءُ «دارم» وفرسانُهَا بيتَ المجد والشَّرف حتَّى يتلألأَ بحضورهم ، فيقولُ(134): (بحرُ الكامل)

إنَّ الَّـذي سَمَكَ السَّمَاءَ بَنَى لَنَا	بَـيْـتـاً دَعَـائِـمُـهُ أَعَـزُّ وَأَطْـوَلُ
بَيْتاً بَنَـاهُ لَنَـا المَلِيـكُ وَمَا بَنَى	حَكَـمُ السَّـمَـاءِ فَإنَّـهُ لاَ يُنْقَلُ
بَـيْـتـاً زُرَارَةُ مُحْـتَـبٍ بِفِنَـائِـهِ	وَمُجَـاشِـعٌ وَأَبُـو الفَوَارِسِ نَهْشَلُ
يَلِجُونَ بَيتَ مُجَاشِعٍ وَإذَا احْتَبَوا	بَـرَزُوا كَـأَنَّـهُـمُ الجِـبَالُ المُثَّـلُ
لاَ يَحْتَبِي بِفِنَـاءِ بَيْتِكَ مِثْلُهُمْ	أَبَـداً إذَا عُـدَّ الفَـعَـالُ الأَفْضَـلُ
مِـنْ عِزِّهِمْ جَحَرَتْ كُلَيْبٌ بَيْتَهَا	زَرْبـاً كَـأَنَّـهُـمُ لَـدَيْـهِ القُـمَّـلُ
ضَرَبَتْ عَلَيكَ العَنْكَبُوتُ بِنَسْجِهَا	وَقَضَى عَلَيكَ بِـهِ الكِـتَابُ المُنْـزَلُ
فَادْفَـعْ بِكَفِّكَ إنْ أَرَدْتَ بِنَاءَنَا	ثَهْلاَنَ ذَا الهَضَبَاتِ هَلْ يَتَحَلْحَلُ ؟

فليسَتْ كلُّ البيوتِ شامخةً راسخةً ، ولاَ كلُّ بناءٍ عزيزاً متطاولاً ؛ فالبناءُ

الَّذي تركَهُ أبو جرير ضعيفٌ هيِّنُ الشَّأنِ متهاوٍ متداعٍ كبيتِ العنكبوت ، ومنْ ثَمَّ لاَ يثبتُ أمامَ بناءِ الفرزدق ، كَمَا يلاحظُ أَنَّ الفرزدقَ يفخرُ بفرسانِ قومه عَلَى جرير ؛ إِذْ كيفَ يمكنُ لأحد أنْ يتطاولَ عَلَى بيتٍ يضمُّ أعظمَ الفرسانِ وأشجعَهُم ، وَمَنْ يُعَدُّ منَ الجبالِ الرَّاسياتِ الَّتي لاَ تزحزحُهَا الأعاصيرُ مهمَا عنفَتْ واشتدَّتْ. ويقولُ جريرٌ ناقضاً مَا قالَهُ مستعيناً بباصرته في التَّصويرِ بالبيتِ والبناء ؛ فصوَّرَ بيتَ الفرزدق أخسَّ بيتٍ بناهُ العربُ ، وصوَّرَ مجدَهُ الرَّاسخَ وشعرَهُ القويَّ جبلاً سامقاً سقطَ عَلَى بيتِ الفرزدقِ فَدَكَّهُ[135]: (بحرُ الكامل)

أَخْزَى الَّذي سَمَكَ السَّماءَ مُجَاشِعاً وَبَنَى بِنَاءَكَ في الحَضِيضِ الأَسْفَلِ

بَيْتاً يُحَمِّمُ قَيْنُكُمْ بِفِنَائِهِ دَنَساً مَقَاعِدُهُ خَبِيثَ المَدْخَلِ

وَلَقَدْ بَنَيْتَ أَخَسَّ بَيتٍ يُبْتَنَى فَهَدَمْتُ بَيتَكُمُ بِمِثْلَيْ يَذْبُلِ

إِنِّي بَنَى لِي فِي المَكَارِمِ أَوَّلِي وَنَفَخْتَ كِيرَكَ فِي الزَّمَانِ الأَوَّلِ

إِنَّ الَّذي سَمَكَ السَّماءَ بَنَى لَنَا بَيْتاً عَلاكَ فَمَا لَهُ مِنْ مَنْقَلِ

والملاحظُ في النَّقائضِ بشكلٍ عامٍّ أَنَّ الشَّاعرَ الثَّاني يكونُ متأثِّراً إِلَى حدٍّ بعيدٍ بالقصيدةِ الأُولَى فينقلُ إِلَى شعرِه كثيراً مِنْ مفرداتِهَا وكثيراً مِنْ صورِهَا ، ولكنَّ استخدامَ الصُّورةِ يكونُ مناقضاً لاستخدامِ خَصْمه ، كَمَا في الأبياتِ السَّابقة. وفي القصيدةِ موضعِ الدِّراسة ، نراهُ يتيهُ بقومه «آلِ خندف»(*)، ويجعلُ منهُم الهامةَ والذُّؤابةَ الَّتي تتسنَّمُ المكانةَ الباذخةَ ، وكيفَ أَنَّ ملكَهُم عريقٌ يضربُ بسهمٍ وافرٍ في الرِّفعةِ والمنزلةِ العالية ، ولذَا فليسَ بغريبٍ عَلَيه أَنْ يسندَ إِليهم فضلَ البناء ، فَهُم عنوانٌ ينبضُ بالصِّدقِ عَلَى هذه الحقيقة «روعةِ التَّشييدِ والبناء»، يقولُ :

إِنِّي بَنَى لِي زَاخِرٌ مِنْ خِنْدِفٍ لِلْمُلْكِ فِيهِ مَنَابِرٌ وَسَرِيرُ

وينبغي ملاحظةُ صرفِ الممنوعِ منَ الصَّرف ؛ فقدْ لجأَ الشَّاعرُ إِلَى تنوين

كلمة «منابرٌ»؛ لأنَّها علَى صيغة منتهَى الجموع ، وذلكَ لكي يحافظَ علَى وزنِ البيتِ وموسيقاهُ ، فالبيتُ منْ بحرِ الكاملِ ، وتقطيعُ عجزِهِ كالآتي :

وَسَرِيرُ	ـهِ مَنَابِرٌ	لِلْمُلْكِ فِيـ
متفاعلُ	متفاعلن	متْفاعلن
5/5///	5//5///	5//5/5/

يلاحظُ أنَّ التَّنوينَ قابلَ النُّونَ السَّاكنةَ في التَّفعيلة الثَّانية ، ولولاَ وجودُهُ لانكسرت التَّفعيلةُ ، ومنْ ثَمَّ انكسرَ وزنُ البيتِ ، فضلاً عنْ أنَّ الشَّاعرَ قدْ أتَى بالتَّنوين قصدَ التَّطريبِ والتَّغنِّي ، وليسَ هناكَ أفضلُ منَ التَّغنِّي بمآثرِ آبائه وأجداده «آلِ خندف» ، «فتحسُّسُ العربيِّ لإيقاعِ شعرِه جعلَهُ يلجأُ إلَى الدَّندنة والتَّرنُّم ؛ لإضفاء حلاوة وطلاوة عليه»(136) . كمَا يُمسكُ جريرٌ بتلابيب سُرَاقَةَ، يناقشُهُ ، ويبطلُ مَا ادَّعاهُ لنفسه ، ويكشفُ عنْ كذبه ، فيُعيِّرُهُ بأنَّهُ تركَ عشيرتَهُ وادَّعَى زوراً أنَّهُ منْ عشيرة أخرَى «شَنوءَة» ، لهَا قدرٌ ومجدٌ ، مُمَنِّياً نفسَهُ ببعضِ الهيبة وبعضِ الاحترام ، وأنَّى لَهُ ذلكَ ، والعشيرةُ ذاتُهَا تتبرأُ منْ هذَا الانتسابِ، فعلامَ يحاولُ الادِّعاءَ فيهم والانتسابَ إليهم ؟! يقولُ :

وَإِذَا انْتَسَبْتَ إِلَى شَنُوءَةَ تَدَّعِي قَالُوا : ادِّعَاءُ أَبِي سُرَاقَةَ زُورُ

ويقولُ أيضاً ، مخاطباً إيَّاهُ :

أَسُرَاقَ إِنَّكَ لاَ نِزَاراً نِلْتُمُ وَالْحَيُّ مِنْ يَمَنٍ عَلَيْكَ نَصِيرُ

وخبرُ ذلكَ : أنَّ بارقاً ، هوَ سعدُ بنُ عديِّ بن حارثةَ بن عمرو بن عامرِ بن ربيعةَ بن قمعةَ إلياس بن مضرٍ ، وهوَ أخُو خزاعةَ. وقد اختُلفَ في خزاعةَ، فقالُوا : خزاعةُ في مضرٍ ، وقالَ آخرونَ : منْ قحطانِ اليمنِ. فَمَنْ قالَ ذلكَ نسبَ بارقاً هذَا النَّسبَ أيضاً ؛ فلذلكَ قالَ لَهُ جريرٌ : لسْتَ منْ نزارٍ ولاَ منْ قحطانِ اليمنِ(137)، وربَّمَا يكونُ النَّاتجُ الدِّلاليُّ لاسمِ سراقة يشي بشيءٍ منْ هذَا، وقولُهُ :

أَنْصَرْتَ قَيْنَ بَنِي قُفَيْرَةَ مُحْلِباً   أَسُرَاقَ لَيْسَ لِبَارِقَ التَّخْيِيرُ
إِنَّ الْفَرَزْدَقَ قَدْ أُصِيبَ بِسَهْمِهِ   فَضَغَا وَأَسْلَمَ تَغْلِبَ الْخِنْزِيرُ

لقدْ فخرَ جريرٌ بشاعريَّته الَّتي تنقضُّ علَى الشُّعراءِ بالصَّواعقِ فترديهم صفوفاً صفوفاً ! فقرنَ جريرٌ هُنَا ، سُراقةَ بالفرزدقِ والأخطلِ ، فأنَّى لَهُم جميعاً فبينَهُم وبينَهُ أمدٌ بعيدٌ ولنْ يصلُوا إليهِ إلاَّ أنْ يتحقَّقَ المستحيلُ ؛ لأنَّهُ ألفَ العراكَ ، فمَا زالَ مجنيّاً عليهِ وجانياً. إذَا جارَى كانَ الفرسَ السَّابقَ ، غمرَ البديهةِ ، وإذَا رمَى لاَ تبلُ رميَّتُهُ ، ولاَ يُخطئُ نبلُهُ المقاتلَ ، وأنَّى لَهُ أيضاً ، وليسَ لَهُ ولاَ لقبيلتِه التَّخييرُ ! ومنَ الملاحظِ في هجاءِ جريرٍ للأخطلِ بالذَّاتِ ، اعتمادُهُ أساساً علَى مهاجمةِ خَصْمِه غيرِ المسلمِ منْ موقعِ المسلمِ الواثقِ بثباتِ الأرضِ الَّتي يقفُ عليهَا ، وبقوَّةِ مستندِه العَقَديِّ ، فهوَ يُعيِّرُهُ بأكلِ الخنزيرِ ، وَيُغَالِي في ذلكَ ، حتَّى جعلَ الأخطلَ نفسَهُ خنزيراً.

وَممَّا ينبغِي ملاحظتُهُ هنَا ، أنَّ جريراً لاَ يفتأُ يُعيِّرُ بني مجاشعٍ ؛ قومَ الفرزدقِ ، بأنَّهُم قيونٌ ، ويدعُو الفرزدقَ بابنِ القينِ ، وسببُ ذلكَ أنَّ صعصعةَ جدَّهُ كانَ لَهُ قيونٌ منهُم جبيرٌ ووقبانُ ودَيسَمٌ ، فنسبَ جريرٌ غالباً ، أبَا الفرزدقِ إلَى جبيرٍ ، وجعلَ قبيلةَ مجاشعٍ كلَّهَا قيوناً ، وجريرٌ يُلِحُّ علَى هذَا المطعنِ في أهاجيهِ للفرزدقِ إلحاحاً شديداً ، ولاَ يزالُ يُوَلِّدُ منهُ المعانِي والصُّورَ(*)، وَفِي البيتِ الأوَّلِ نلحظُ أنَّ جريراً رمَى الفرزدقَ وقومَهُ بالهجنةِ فضلاً عنْ كونِه ابنَ قينٍ ؛ لأنَّ قفيرةَ جدَّةَ الفرزدقِ وأمَّ صعصعةَ كانَتْ سبيئةً منْ قضاعةَ سباهَا سلمَى بنُ جندلٍ يومَ الحَرَجاتِ ، أَوْ كانَتْ جدَّتُهُ أَمَةً وهبَهَا كسرَى لزرارةَ بنِ عَدَسٍ ، وجاءَتْ بقفيرةَ منْ سكينِ بنِ حارثةَ بنِ زيدٍ الدَّارميِّ ، وكانَتْ رائعةَ الجمالِ ، فتزوَّجَهَا ناجيةُ بنُ عقالٍ المجاشعيِّ ظنّاً منْهُ أنَّهَا منْ عبداللهِ بنِ دارمٍ ، بينَمَا كانَ أبوهَا سُكَينَ بنَ الحارثِ(138)، فهيَ مجرَّدُ أَمَةٍ قدْ تُغرِي النَّاسَ بجمالِهَا ، ولكنَّهَا لاَ تُشَرِّفُ أبناءَهَا بأصلٍ ثابتٍ ، وإليهَا يُشيرُ جريرٌ في قولِه(139): (بحرُ الطَّويلِ)

قُفَيْرَةُ مِنْ قِنٍّ لِسَلْمَى بْنِ جَنْدَلٍ أَبُوكَ ابْنُهَا وَابْنُ الإِمَاءِ الْخَوَادِمِ

فلسانُ حالِ جرير يقولُ : مهمَا حاولَ سُرَاقَةُ أنْ يبذلَ منْ جهد لكي يُقَدِّمَ الفرزدقَ عليَّ ، فلنْ يستطيعَ ؛ فالفرزدقُ إنْ هربَ منْ عارِ جدَّته فلنْ يهربَ منْ هوانِ مهنة جدِّه الَّذي شغلَتْهُ الحدادةُ عنِ المكارمِ والعُلاَ. وقدْ زعمَ بعضُ النُّقَّادِ والدَّارسينَ أنَّ جريراً كانَ يُكَرِّرُ أربعةَ معانٍ فِي هجائه لاَ يكادُ يعدُوهَا وهيَ: قتلُ مجاشعَ الزُّبيرَ حواريَّ الرَّسُولِ صلى الله عليه وسلم وأنَّ الفرزدقَ قينُ بنُ قينٍ ، ومَا يرميه في أخته «جعْثن»، ومَا كانَ منْ نبوِّ السَّيفِ في يده حينَ ضربَ الرُّوميَّ ، ولكنَّ نقَّاداً آخرينَ يُفَنِّدُونَ هذَا الزَّعمَ ؛ فقدْ ذكرُوا معانِيَ كثيرةً غيرَهَا، واستعرضُوا مَا ولَّدَهُ منْ صورٍ وأشكالٍ لكلِّ معنىً منْ هذه المعانِي ، ولعلَّ في إلحاحِ جرير علَى هذه الصُّورة ، حتَّى لكأنَّمَا لمْ يَكنْ للفرزدقِ سمةٌ غيرَهَا ، هوَ مَا دفعَ ببعضِ الدَّارسينَ إلَى أنْ يرَى مثلَ هذَا الرَّأيِ(140)، لكنَّ جريراً كانَ يهدفُ منْ وراءِ ذلكَ إلَى تهييجِ الجماهيرِ عليه ، حينَ تعوزُهُ أسبابُ السُّخرية والهجاءِ منْ قومه ؛ لأنَّ مجاشعَ منْ بيتٍ رفيعِ العمادِ.

هذَا ، ومنْ أميزِ الجوانبِ الفنِّيَّة الَّذي انبجسَتْ منْهُ قصيدةُ «جرير»، حرارةُ الموقفينِ : الانفعاليِّ والفنِّيِّ الشِّعريِّ ، والَّتي تبدُو منْ حيثُ صلتُهَا بتمازجِ وتفاعلِ هذينِ الموقفينِ ، وأنَّهَا جاءَتْ وليدةً لهذَا الموقفِ الملتهبِ السَّاخنِ ممثَّلاً ذلكَ في غضبِ «جرير» لهجاءِ «سُرَاقَة»، ولذَا رأينَا «الاختيارَ» في الأسلوبِ الشِّعريِّ - في موقفِ الغضبِ - يكونُ غالباً ، منْ «مَا يتوهَّجُ بحرارة» منَ الألفاظِ والتَّراكيبِ ، يشيرُ ابنُ الأثيرِ إلَى شيءٍ منْ هذَا، فيقولُ : «الألفاظُ تنقسمُ في الاستعمالِ إلَى جزلة ورقيقة ، ولكلٍّ موضعٌ يحسنُ استعمالُهُ فيه ، فالجزلُ منْهَا يستعملُ في وصفِ مواقفِ الحروبِ ، وفي قوارعِ التَّهديدِ والتَّخويفِ وأشباه ذلكَ ، وأمَّا الرَّقيقُ فإنَّهُ يستعملُ في وصفِ الأشواقِ، وذكرِ أيَّامِ البعادِ، وفي استجلابِ المودَّاتِ ، وملاينات الاستعطافِ، وأشباه ذلكَ»(141). ومنْ هذه الزَّاويةِ عجَّ الموقفُ الشِّعريُّ الغاضبُ بألفاظِ وتراكيبِ الهجاءِ الفاحشِ

قصدَ الإساءة إلى خصمه بعدَ أنْ ركزَ حملةً ثقيلةً بترديد اسم سُرَاقَةَ وقبيلته ترديداً القصدُ منْهُ التَّشهيرُ ، فضلاً عنْ ذكر نسائهم ، وَفي هذَا وغيره تخفيفٌ لحدَّة الموقف الانفعاليِّ الَّذي تعرَّضَ لَهُ جريرٌ وعايشَهُ ؛ لأنَّ التَّعبيرَ الملائمَ عن الموقف الانفعاليِّ بموقف شعريٍّ فنِّيٍّ فيه تخفيفٌ عمَّا يُعاني الشَّاعرُ منْ ذلكَ الموقف الانفعاليِّ الَّذي يهزُّ كيانَهُ ، ويؤثِّرُ فيه ؛ ففي مثل هذَا الموقف «إذَا تصوَّرَ أنَّهُ لقيَ المغضوبَ عليه ودحرجَهُ عن السُّلَّم ، لَمْ يبقَ الغضبُ مستقرّاً في نفسه ؛ لأنَّهُ تخلَّصَ منْهُ ، أمَّا إذَا عبَّرَ عنْ غضبه بكلمات مريرة ، فإنَّ الغضبَ لاَ يختفي ، ولكنَّهُ يخفِّفُ الثِّقلَ الَّذي كانَ يجدُهُ في نفسه منْ جرَّائه»(142).

كَمَا كانَ انفعالُ جرير بالموقف وانصهارُهُ في بوتقته – ولنَا أنْ نتصوَّرَ شاعراً يستثارُ ويتحدَّى – كفيلاً بأنْ يمنحَهُ الصِّدقَ الشُّعوريَّ في التَّعبير عن الموقف الشِّعريِّ الانفعاليِّ ، وهوَ أحدُ أبرز الجوانب الفنِّيَّة في قصيدته ؛ إذْ «لابدَّ أنْ يتوافرَ في التَّجربة صدقُ الوجدان ، فيعبِّرُ الشَّاعرُ عمَّا يجدُهُ في نفسه ويؤمنُ به»(143)، فالفرقُ يتَّضحُ بينَ «البنية الأدائيَّة الَّتي يدعمُهَا انفعالٌ وشعورٌ مستوفزٌ وتلكَ الَّتي تتَّكيءُ على افتعالٍ متوهَّم وعقلانيَّة مسترخية»(144).

وقد اتَّكأَ جريرٌ هُنَا ، في أحد جوانب تشكيل معجمه علَى التَّناصِّ معَ لُغَة القرآن الكريم ؛ ليفجِّرَ منهَا طاقات تعبيريَّةً ، ودلالات إيحائيَّةً ، وظلالاً جديدةً بمَا يتناسبُ وَمَا تطرحُهُ القصيدةُ منْ رؤيته الشِّعريَّة ؛ «فالتَّوظيفُ القرآنيُّ في الشِّعر يُعَدُّ منْ أنجح الوسائل ، وذلكَ لخاصيَّة جوهريَّة فيه ، تلتقي معَ طبيعة الشِّعر نفسه ، وهيَ أنَّهَا ممَّا ينزعُ الذِّهنُ البشريُّ لحفظه والإمساك بتلابيبه ، كَمَا أنَّهُ يُعَدُّ تعزيزاً قويّاً للشِّعر ، ودعماً لاستمراره في حافظة الإنسان»(145)، وقدْ أكسبَ هذَا التَّوظيفُ لُغَةَ القصيدة ألقاً وتوهُّجاً ، وفنِّيَّةً عاليةً. نجدُ ذلكَ في قوله مخاطباً بشْراً :

لاَ يَدْخُلَنَّ عَلَيكَ إنَّ دُخُولَهُمْ رِجْـسٌ وَإنَّ خُـرُوجَهُـمْ تَطْهِيرُ(*)

لقد اكتسَتْ نقيضةُ جرير إذاً ، بالحُلل الأدبيَّة ذات التَّرميز الدِّيني ، فنراهُ أيضاً ، يتوكَّأُ في هجائه لسراقة علَى قصص منَ القرآن الكريم ، فقالَ في هجاء سُرَاقَة مستعيراً قصَّةَ السَّامريِّ مُعَيِّراً قومَهُ آلَ بارق بأنَّهُم قومٌ يبخلُونَ بالنُّصح ؛ إذْ كانَ بإمكانهم كبحُ جماحِ غُرُوره ، ومنْ ثَمَّ لاَ يقعُ في مثلِ هذَا المزلق ؛ مزلقِ هجاء جرير :

يَا آلَ بَارِقَ لَو تَقَدَّمَ نَاصِحٌ لِلْبَارِقيِّ فَإِنَّهُ مَغْرُورُ
كَالسَّامِرِيِّ غَدَاةَ ضَلَّ بقومه وَالْعِجْلُ يُعْكَفُ حَولَهُ وَيَخُورُ

يريدُ أنْ يقولَ: حينَ تعرَّضْتَ لِي ضلَلْتَ كَمَا ضلَّ السَّامريُّ بقومه ، فقدْ تناصَّ الشَّاعرُ معَ قوله تعالَى : ﴿قَالَ فَإِنَّا قَدْ فَتَنَّا قَوْمَكَ مِنْ بَعْدِكَ وَأَضَلَّهُمُ السَّامِرِيُّ... قَالُوا مَا أَخْلَفْنَا مَوْعِدَكَ بِمَلْكِنَا وَلَكِنَّا حُمِّلْنَا أَوْزَارًا مِنْ زِينَةِ الْقَوْمِ فَقَذَفْنَاهَا فَكَذَلِكَ أَلْقَى السَّامِرِيُّ ، فَأَخْرَجَ لَهُمْ عِجْلًا جَسَدًا لَهُ خُوَارٌ فَقَالُوا هَذَا إِلَهُكُمْ وَإِلَهُ مُوسَى فَنَسِيَ... قَالَ فَمَا خَطْبُكَ يَا سَامِرِيُّ ، قَالَ بَصُرْتُ بِمَا لَمْ يَبْصُرُوا بِهِ فَقَبَضْتُ قَبْضَةً مِنْ أَثَرِ الرَّسُولِ فَنَبَذْتُهَا وَكَذَلِكَ سَوَّلَتْ لِي نَفْسِي ، قَالَ فَاذْهَبْ فَإِنَّ لَكَ فِي الْحَيَاةِ أَنْ تَقُولَ لَا مِسَاسَ وَإِنَّ لَكَ مَوْعِدًا لَنْ تُخْلَفَهُ وَانْظُرْ إِلَى إِلَهِكَ الَّذِي ظَلْتَ عَلَيْهِ عَاكِفًا لَنُحَرِّقَنَّهُ ثُمَّ لَنَنْسِفَنَّهُ فِي الْيَمِّ نَسْفًا﴾[146]. ويبدُو أنَّ جريراً كانَ يُعْجَبُ بهذَا المعنَى فأتَى به مرَّةً أُخرَى في هجاء الفرزدق ، وذلكَ في قوله[147]: (بحرُ الطَّويل)

ضَلَلْتَ ضَلاَلَ السَّامِرِيِّ بقومه دَعَاهُمْ فَظَلُّوا عَاكِفينَ عَلَى عِجْلِ

فهلْ بعدَ كلِّ هذَا يكونُ في وسع سُرَاقَة وقومه «آل بارق» أنْ يترصَّدُوا لجرير ويتصدَّوا لَهُ ، وهوَ الَّذي يملكُ في يديه المياسمَ يَسمُ بهَا مَنْ أرادَ بشكلٍ أو بآخرَ ؟ وسراقةُ وقومُهُ ليسَا ببعيدينَ عنْ جرير إنْ أرادَ أنْ يجرعَهُمَا كئوسَ المذلَّة فعلَ ولاَ عليه ، فكانَ يجبُ علَى قومه أنْ يعقلُوا لسانَهُ قبلَ أنْ تلفحَهُ وقومَهُ النَّارُ أو تُطْوَى صفحتُهُم منْ سجلِّ الوجود ، فليسُوا أهلاً للمنازلة والمصاولة والمقارعة. ويظلُّ الشَّاعرُ في حالٍ منَ التَّواصل معَ التَّناصِّ القرآنيِّ متمثِّلاً في قوله :

إنَّ المَلامَـةَ وَالمَذَمَّـةَ فَاعْلَمُوا قَـدَرٌ لأوَّلِ بَـارِقٍ مَـقْـدُورُ

فقد انسبكَ بيتُ جريرِ السَّابقُ مع النَّصِّ القرآنيِّ بلفظه ومعناهُ انسباكاً موضوعيّاً ، وذلكَ في قوله تعالَى : ﴿ ... وَكَانَ أَمْرُ اللهِ قَدَرًا مَقْدُورًا ﴾(*)؛ لكي يُوضِّحَ أنَّ الملامةَ والمَذمَّةَ سمةٌ سرمديَّةٌ وأزليَّةٌ ، لاَ تتغيَّرُ ولاَ تتبدَّلُ ؛ لأنَّهَا قدرٌ مكتوبٌ عليهم منَ اللهِ ، سبحانَهُ وتعالَى . وعلَى الجملة أفادَ الشَّاعران ؛ جريرٌ وَسُرَاقَةُ ، مثلَ غيرهِمَا منْ شعراء الهجاء في العصرِ الأُمَويِّ منَ «المادة القرآنيَّة واستغلُّوهَا في أهاجيهم استغلالاً مثمراً ، وأُتيحَ لهُم معينٌ بلاغيٌّ ينهلُونَ منهُ لَمْ يُتَحْ مثلُهُ لأسلافِهم ، فكانَ لذلكَ أثرُهُ البعيدُ في تطوُّرِ فنِّ الهجاء القبليِّ وارتقائِه وفي خصبِ معانيه وتلوُّنِ صورِه»(148).

إذَا نظرْنَا إلَى الإيقاع الخارجيِّ في القصيدتين نلحظُ أنَّهُمَا ذاتُ إيقاعٍ قويٍّ مثيرٍ فقدْ نُظِمَتَا في بحرِ الكاملِ ذي العَروضِ الصَّحيحةِ والضَّربِ المقطوعِ – والالتزامُ ببحرٍ بعينه تقليدٌ التزمَ في النَّقائض(*)، وهوَ منَ البحورِ ذات الموسيقَى الفخمة الَّتي تُناسِبُ الحماسةَ والفخرَ ، وبوسعِ الباحثِ أنْ يقرِّرَ مطمئنّاً أنَّ هناكَ منْ دارسي عَروضِ الشِّعرِ مَنْ يُهملُ حقيقةً أنَّ الأبحرَ الخليليَّةَ تأخذُ عندَ الشَّاعرِ أحياناً ، شكلاً جديداً منْ قصيدة إلَى أخرَى ، ومنْ شاعرٍ إلَى آخرَ ، وهوَ مَا يمكنُ أنْ نسمِّيَهُ بالإيقاعِ الدَّاخليِّ ضمنَ البحرِ ، بينَمَا يأتي تقطيعُ التَّفاعيل عندَ الشَّاعرِ النَّظَّام أو الرَّديء نمطيّاً في كلِّ القصائد ، وهوَ مَا لاَ ينطبقُ علَى الشَّاعرين؛ جرير وَسُرَاقَةَ ، فإذَا مَا قارنَّا بينَ القصيدتينِ نجدُ أنَّ كلَّ واحدة مختلفةٌ عنِ الأخرَى ، وخاصَّةً في تقطيع التَّفاعيلِ ؛ فوزنُ بحرِ الكاملِ التَّامِّ ذي العروضِ الصَّحيحة والضَّربِ المقطوعِ بطبيعته :

///5//5 ///5//5 ///5//5 ///5//5 ///5//5 ///5//5

يجعلُ كلَّ بيتٍ يحتوي علَى اثنَيْ عشرَ ساكناً ، ولكنَّ الشَّاعرينِ لَمْ يكتفيَا بهذِه السَّواكنِ ، وإنَّمَا استخدمَا زحافَ الإضمارِ الَّذي يُؤدِّي إلَى خروجِ علَى

النَّسق ، وإحداث اختلاف بينَ التَّفاعيل المتناظرة ؛ بهدف زيادة عدد السَّواكن في كلِّ أبيات القصيدتين ، وزحافُ الإضمار زحافٌ حَسَنٌ تكرَّرَ كثيراً في هاتين القصيدتين ، ولَمْ يخلُ بيتٌ واحدٌ منْ هذه الظَّاهرة اللَّهُمَّ إلاَّ ثلاثةَ أبياتَ جاءَتْ كلُّها في قصيدة جرير (11، 31 ، 40) ، وقد استخدمَ الإضمارَ في أربعِ تفعيلات منَ الثمانية في بيتٍ واحد هوَ البيتُ السادسَ عشرَ (16) ، واستخدَمَهُ ثلاثاً في اثنَيْ عشرَ بيتاً (12)(*)، واستخدمَهُ مرَّتين في ستَّةَ عشرَ بيتاً (16)(*)، واستخدَمَهُ مرَّةً واحدةً في أحدَ عشرَ بيتاً (11)(*)؛ أيْ أنَّ جريراً بالإضافة إلَى مَا يسمحُ به نظامُ البيت العاديِّ منْ استخدام اثنيْ عشرَ ساكناً ؛ أي (516) ساكناً ، قدْ أضافَ هوَ باستعماله الإضمارَ (83) ساكناً ، فاحتوَتْ قصيدتُهُ علَى (599) ساكناً، كانَتْ نسبةُ عدد السَّواكن الطبيعيَّة منها 14و86 ٪ تقريباً ، كمَا أنَّ نسبةَ عدد السَّواكن المضافة بعدَ دخول زحاف الإضمار 86 و13 ٪ تقريباً ، وهذَا جدولٌ يوضِّحُ نسبةَ المتحرِّكات إلَى السَّواكن في قصيدة جرير :

عدد أبيات القصيدة	نوع البحر	عدد السواكن الطبيعية	عدد السواكن المضافة بعد دخول زحاف الإضمار	إجمالي عدد السواكن
43	الكامل التام	516	83	599
النسبة	—	٪ 86.14	٪ 13.86	٪ 100

وإذَا مَا جئنَا إلَى قصيدة سُرَاقَة ، نلحظُ أنَّهُ قد استخدمَ الإضمارَ في خمس تفعيلات منَ الثَّمانية في بيتين اثنين هُمَا: البيتانِ الخامسُ والسادسُ (5، 6)، واستخدَمَهُ أربعاً في بيتين اثنين كذلكَ (7، 13) ، واستخدمَهُ ثلاثاً في أربعة أبيات (3 ، 4 ، 9 ، 11) ، واستخدَمَهُ مرَّتين في ثلاثة أبيات (2 ، 10، 12)، واستخدمَهُ مرَّةً واحدةً في بيتين فقطْ ؛ أي أنَّ سُرَاقَةَ بالإضافة إلَى مَا يسمحُ به نظامُ البيت العاديِّ منْ استخدام اثنيْ عشرَ ساكناً ؛ أي (156) ساكناً ، قدْ أضافَ هوَ باستعماله الإضمارَ (38) ساكناً ، فاحتوَتْ قصيدتُهُ علَى (194)

ساكناً ، كانَتْ نسبةُ عدد السواكنِ الطبيعيَّة منهَا 41 و80 ٪ تقريباً ، كَمَا أنَّ نسبةَ عدد السَّواكنِ المضافة بعْدَ دخولِ زحافِ الإضمار 59 و19 ٪ تقريباً ، وهذَا جدولٌ يوضِّحُ نسبةَ المتحرِّكات إلَى السَّواكنِ في قصيدةِ سُرَاقَةَ :

عدد أبيات القصيدة	نوع البحر	عدد السواكن الطبيعية	عدد السواكن المضافة بعد دخول زحاف الإضمار	إجمالي عدد السواكن
13	الكامل التام	156	38	194
النسبة	—	٪ 80.41	٪ 19.59	٪ 100

وهذَا التَّوزيعُ للسَّواكنِ يُعْطِي نبرةً حاسمةً حازمةً تُوَائِمُ الرُّوحَ العامَّةَ للمعاني ، كَمَا أنَّ ازدواجَ التَّفاعيلِ (الصُّورةُ السَّالمةُ للتَّفعيلة – الصُّورةُ المزَاحَفَةُ للتَّفعيلة) يُؤكِّدُ صفةَ التَّنوُّعِ في النَّغم ، ويدفعُ الرَّتابةَ الإيقاعيَّةَ الَّتي تنشأُ منَ الانتظامِ المطلقِ في أيِّ تشكُّلٍ نغميٍّ ، ويوفِّرُ جوّاً موسيقيّاً متجدِّداً ، يتنوَّعُ في الأشطارِ ، ويتَّحدُ في القصيدة ؛ «فالعلاقةُ بينَ الحركاتِ والسَّواكنِ في الكلامِ تُؤثِّرُ علَى موسيقاهُ ؛ حيثُ يتأثَّرُ تبعاً لذلكَ التَّتابعُ الزَّمنيُّ»[149]، وإنْ كُنَّا – علَى الرَّغمِ منْ ذلكَ – لاَ نشعرُ بفارقٍ زمنيٍّ بينَ تفعيلتَيِّ (متفاعلن – متْفاعلن)؛ فالمقطعُ الطَّويلُ يُسَاوِي أو يُقَارِبُ مقطعينِ قصيرينِ في إحساسِ السَّامع(*)، «وسرُّ الصِّناعة في الكاملِ كلِّه يدورُ علَى تغليبِ السَّكناتِ علَى الحركاتِ طوراً، ثُمَّ تغليبُ الحركاتِ علَى السَّكناتِ طوراً آخرَ ، ثُمَّ علَى الموازنة بينَهُمَا أحياناً»[150]. ومثلُ هذَا التَّغيُّرِ في الحركة الإيقاعيَّة ليسَ فعلاً عابثاً ، «وإنَّمَا هوَ ارتفاعٌ إلَى ذروةٍ في الحركةِ الدَّاخليَّة للقصيدة ممَّا يُعَدُّ خصيصةً أساسيَّةً منْ خصائصِ النِّظامِ الإيقاعيِّ... لاَ يُتَصَوَّرُ وجودُ النِّظامِ الإيقاعيِّ القائمِ علَى البحورِ وحيدةَ الصُّورة دونَ نموِّهَا»[151]، وقدْ أكَّدَ هذَا الدُّكتور أحمد كشك، وذلكَ في قوله «إنَّ قيمَ الواقعِ الشِّعريِّ تُبَيِّنُ أنَّ التَّغييرَ الدَّاخليَّ سمةٌ منْ سماتِ الوزنِ ، ووجودُهُ ليسَ أمراً عشوائيّاً»[152]، وهذَا يدلُّ علَى أنَّ التَّجربةَ كلَّمَا

كانَتْ صادقةً وأكثرَ طواعيةً للتَّعبيرِ العفويِّ أخذَ العَروضُ شكلاً جديداً تماماً، ولهذَا يكونُ الشَّكلُ العَروضيُّ للبيتِ مطابقاً لشكلِه الإيقاعيِّ عندَ الشَّاعرِ النَّظَّام ، بينَمَا يختلفُ الغنَى الإيقاعيُّ ، عندَ الشَّاعرِ المقتدرِ ، منْ بيتٍ إلَى بيت ، ضمنَ البحرِ الواحد ، حسبَ تموُّجاتِ نفسِه ، وتجربتِه الدَّاخليَّة.

أمَّا عنْ قافيتَيِ القصيدتين فقدْ جسَّدَتَا جزءاً غيرَ قليلٍ منَ التَّوافقِ الشُّعوريِّ والفنِّيِّ معَ الحالةِ الانفعاليَّةِ خاصَّةً في قصيدةِ جرير ، وعكسَتْ ذلكَ الأمرَ ، وقدْ جاءَتْ أهميَّةُ «القافية» – منْ هذِه الزَّاوية – منفذاً موسيقيّاً فاعلاً في حملِ كثيرٍ منْ شحناتِ المشاعر ، وهيَ هنَا ، مشاعرُ العداء ، في الموقفِ الانفعاليِّ الفنِّيِّ الشِّعريِّ ؛ بمعنَى آخرَ تُبرزُ حرارةَ الانفعالِ الغاضبِ وشدَّتَهُ، والقافيةُ في كلتَا القصيدتينِ منَ النَّوعِ المتواتِر ، وهيَ القافيةُ الَّتي يكونُ بينَ ساكنيهَا حرفٌ واحدٌ متحرِّك[153]؛ السَّاكنانِ فيه هُمَا الواوُ أوِ الياءُ وحرفُ المدِّ (الواوُ) النَّاتجُ عنْ إشباعِ حركةِ الرَّويِّ ؛ لأنَّ الضَّربَ مقطوعٌ جاءَ علَى وزنِ (متفاعلْ – متْفاعلْ).

والتزمَ الشَّاعرانِ الرِّدفَ في القافيةِ المطلقة ، وقدْ نوَّعَا داخلَ هذَا الالتزامِ بينَ واوِ الرِّدفِ وياءِ الرِّدف ، ولأنَّ المقصودَ بالرِّدفِ استخدامُ حرفِ المدِّ كوسيلةٍ إيقاعيَّة ، فقدْ أمكنَتِ المبادلةُ أوِ المعاقبةُ بينَهُمَا في القصيدةِ الواحدة ، والإيقاعُ منسجمٌ ، وهذَا يُعطي دليلاً مؤدَّاهُ : أنَّ القيمةَ ليسَتْ في خصوصِ الواوِ أوِ الياء ، وإنَّمَا في الطَّبيعةِ الصَّوتيَّةِ لأيٍّ منْهُمَا ، فهُمَا ذوَا طَبيعةٍ انتقاليَّةٍ في اللُّغاتِ السَّامية، ويرجعُ هذَا الانتقالُ في الوظيفةِ إلَى أنَّ الواوَ واقعةٌ بينَ ضمَّةٍ وفتحة، والياءُ واقعةٌ بينَ كسرةٍ وفتحة ، ومنْ ثَمَّ يسهلُ الانتقالُ بينَ هاتينِ الحركتين[154]، وقدْ وجدَ المُحْدَثُونَ منْ علماءِ الأصواتِ اللُّغويَّةِ وجوهَ شبهٍ بينَ الضَّمَّةِ والكسرةِ في طريقةِ تكوُّنِ كلٍّ منْهُمَا وسمِّيَ كلٌّ منْهُمَا صوتاً ضيِّقاً ؛ وذلكَ لضيقِ مجرَى الهواءِ معَهُمَا ، والسَّمعُ قدْ يخطئُ في سماعِ واوِ المدِّ وتطرق

أذنهُ كَمَا لَو أنَّهَا ياءُ مدٍّ(155)، وثمَّةَ مبرِّرٌ آخرُ للتَّناوبِ بينهُمَا ، أنَّ الألفَ منَ النَّاحيةِ الصَّوتيَّةِ أطولُ منْهُمَا ، ومنْ هُنَا ، لَمْ تحدث المبادلةُ(156)، ولاَشكَّ أنَّ التزامَ الرِّدفِ قبلَ الرَّويِّ يكسبُ القافيةَ نغماً موسيقيّاً رائعاً يخطُو بهَا نحوَ الكمالِ الإيقاعيِّ أو الموسيقيِّ ، وقد استطاعَ الشَّاعرانِ أنْ يوظِّفَا الوضوحَ النَّغميَّ الَّذي يكسبُهُ الرِّدفُ للقافيةِ. نَاهيكَ عنْ أنَّ صوتَ الرَّاءِ (حرفُ الرَّويِّ) صوتٌ متوسِّطٌ تكْراريٌّ (تردُّديٌّ) مجهورٌ ، ويُعَدُّ منْ أعلَى الأصواتِ في قوَّةِ الأسماعِ ، ويمتازُ بقوَّةِ الرَّنينِ ، ولهذَا يسمَّى بالصَّوتِ الرَّنينيِّ(157). أمَّا عنْ وصفِ حركةِ الرَّويِّ ، فقدْ كانَتِ الضَّمَّةُ اتِّساقاً معَ رويِّ الرَّاءِ المردوفِ بالواوِ أوِ الياءِ ، وهذَا يعمِّقُ منْ امتدادِ الشُّعورِ الغاضبِ في موضعِ الهجاءِ ، والشُّعورِ المتعالِي في موضعِ الفخرِ.

وينبغي أنْ نُشيرَ إلَى أنَّ التَّفعيلةَ الأخيرةَ منَ البيتِ ؛ أيِّ الضَّرْبِ (متفاعلْ – متْفاعلْ) في القصيدتَينِ ، كثيراً مَا تكونُ كلمةً كاملةً مستقلَّةً ، وهذَا مَا يُضْفِي علَى الأبياتِ مزيداً منَ الانسجامِ بينَ الموسيقَى والمعاني ؛ فَفي قصيدةِ جريرِ نجدُ (تفتيرُ – وحفيرُ – وزفيرُ – توقيرُ – ميسورُ – تطْهيرُ – مغرورُ – ويخورُ – تخييرُ – خنزيرُ – مَشْزُورُ – منحورُ – فَيَسُورُ – مقدورُ – وفقيرُ – وسريرُ – مكثورُ) ، وَفي قصيدةِ سُرَاقَةَ نجدُ (ودهورُ – مأمورُ – وصقورُ – محذورُ – ويجورُ – محسورُ – لبصيرُ) ؛ فاللُّغةُ ، منْ هذَا المنطلقِ ، يمكنُ النَّظرُ إليهَا علَى أنَّهَا مصوِّرةٌ للانفعالِ ومتَّسقةٌ معَ مجرياتهِ الوجدانيَّةِ ، يقولُ الأستاذُ أحمدُ الشَّايبِ: «حينَمَا تعرضُ اللُّغةُ لتصويرِ هذهِ الانفعالاتِ تصويراً صادقاً يلائمُ طبيعتَهَا ، كانَتْ هذه اللُّغةُ موزونةً حتماً ؛ لَتكونَ عبارتُهَا صدًى لقوَى العواطفِ والانفعالاتِ الَّتِي تؤدِّيهَا ، فهيَ ذاتُ موسيقَى قويَّةٌ أو ضعيفةٌ، خشنةٌ أَو رقيقةٌ ناعمةٌ ، منسجمةٌ أو مختلفةٌ»(158)، ويضيفُ : «أنَّ الأسلوبَ نفسَهُ يختلفُ باختلافِ معناهُ الوجدانيِّ ؛ فالعبارةُ الَّتِي تصوِّرُ الغضبَ أقوَى منْ تلكَ الَّتِي تعبِّرُ عنَ الحزنِ أَوِ الخوفِ أَوِ الولهِ أَوِ الخذلانِ»(159).

لقدْ تَمَيَّزَ إيقاعُ جرير بالرِّقَّة فكانَتْ موسيقاهُ عذبةً ، مثلَ الماء السَّائغ العذب ، يقولُ عنْهَا الدُّكتور شوقي ضيف : إنَّهَا موسيقى ليِّنةٌ سائغةٌ ، تَطَّرِدُ لَهُ اطِّرَادَاً ، ويستشهدُ علَى ذَلِكَ بِمَا أوردَهُ الأخطلُ في حُكْمِه علَى شاعريَّة الفرزدقِ وجرير ، حينَ قالَ: «جريرٌ يغرفُ منْ بحرٍ ، والفرزدقُ ينحتُ منْ صخرٍ»، وينتهي الدُّكتور شوقي ضيف إلَى القولِ تعقيباً علَى حكم الأخطل: «وفرقٌ بعيدٌ بينَ الماء السَّائغ العذب ، وبينَ الصَّخر الغليظ الضَّخم»(160)، وإذَا كانَ سراقةُ أقلَّ شأناً منْ جرير في ميدان الشِّعر بعامَّة وفنِّ النَّقائض بخاصَّة ، فلاَ يمنعُ ذلكَ منَ القول بأنَّ الشِّعرَ كانَ يجري علَى لسانه سهلاً رقيقاً ، وكأنَّهُ سبحاتُ الماء تجري في الجدولِ الرَّقراقِ ليناً وعذوبةً ، وقصيدتُهُ موضعُ الدِّراسة، تشي بشيءٍ منْ هذَا.

الخاتمـــة

سارَتْ خُطَى هذه الدِّراسة في اتِّجاهينِ متكاملين منْ خلال الأساسين النَّظريِّ والتَّطبيقيِّ ، وبدَت الغلبةُ فيه للجانب التَّطبيقيِّ ؛ ممَّا أدَّى إلَى تنوُّع جوانب التَّطبيق طبقاً لَمَا طرحَتْهُ تجربةُ الشَّاعرين في النَّقيضتين سواءٌ منْ حيثُ طبيعةُ أساليب المعالجة الفنِّيَّة المختلفة ، أو دوافعُ التَّشابه والاختلاف ؛ فالنَّقائضُ نوعٌ منَ السِّباق تتبارَى فيه الملكاتُ وتتسابقُ فيه القرائحُ ، تتنوَّعُ فيه وسائلُ التَّعبير ، وتتعدَّدُ فيه صورُ البيان ، فتلتقي تارةً ، وتفترقُ في أخرَى ، فيفترعُ بعضُهَا بعضَاً ، فيعودُ ذلكَ كلُّهُ علَى اللُّغَة والأدب بأوفر ثروةٍ وأكبر حصيلة، وقدْ توقَّفَ الباحثُ عندَ نقيضتيِّ الشَّاعرينِ محاولاً الوصولَ منْهُمَا إلَى أهمِّ النَّتائج :

أولاً – استكشافُ طبيعة القاسم المشترك بينَ الشَّاعرين ، ودوافعهمَا لولوج فنِّ النَّقائض ، وكيفَ اتَّسقَ كُلٌّ منْهُمَا معَ موضوعِ نقيضته ، وعصرِهَا وظروفِهَا ، وشكلِهَا الجماليِّ ، ودقائقِ الصَّنعة التَّصويريَّة فيهَا.

ثانياً – أنَّ سُرَاقَةَ كانَ البادِيءَ الَّذي استثارَ غضبَ جرير بفخره عليه وعلى قبيلته ، كَمَا استثارَ غضبَهُ بهجائه لَهُ ، بتحريض منْ بشر بن مروانَ ، وأمَّا جريرٌ فكانَ في موقفِ المدافع الَّذي يردُّ غائلةَ الهجاءِ عنْ نفسِهِ وعنْ قبيلته.

ثالثاً – علَى الرَّغم منْ توجُّهات الشَّاعرين الدِّينيَّة والتزامهِمَا الخُلُقيِّ فإنَّهُمَا قد استطاعَا تحقيقَ المعادلة الَّتي توخَّيَاهَا والمرمَى الَّذي استهدَفَاهُ ، فطافَتْ شاعريَّتُهُمَا رياضَ فنِّ النَّقائض وجابَتْ آفاقَهُ المتورِّدَةَ ، وجسَّدتْ نقيضتهُمَا ذلكَ التَّبادلَ والتَّواشجَ العضويَّ ، وذلكَ التَّمازجَ الرَّهيفَ بينَ التَّركيبِ اللُّغويِّ والتَّشكيلِ الفنِّيِّ.

رابعاً – منْ حيثُ طولُ النَّقيضتين لَمْ يكنْ متماثلاً ، فجاءَتْ نقيضةُ سُرَاقَةَ في ثلاثةَ عشرَ بيتاً فحسبُ ، في حينِ جاءَتْ نقيضةُ جرير في ثلاثة وأربعينَ بيتاً؛ فنفسُ جرير مثلُ الفرزدق كانَ طويلاً في هذَا الفنِّ ، وهوَ أمرٌ لاَ نظيرَ لَهُ في جميع نماذجِ النَّقائضِ الَّتي وصلَتْنَا منَ العصرين الجاهليِّ والإسلاميِّ ، وإنْ كانَ سُرَاقَةُ يتمتَّعُ بمثلِ هذَا النَّفسِ ولكنْ في الهجاءِ العاديِّ.

خامساً – تأسَّست القصيدتانِ عندَ كلٍّ منَ الشَّاعرين علَى الأسسِ الفنِّيَّة، الَّتي يُشترطُ توافرُهَا في القصيدة ، حتَّى تُسمَّى نقيضةً ، منْ نقضٍ للمعاني ، ووحدةٍ في الموضوعِ ، ووحدةٍ في الوزنِ والقافيةِ والرَّوي.

سادساً – الاعتمادُ علَى المادَّة القبليَّة ، والهجاءِ السَّاخر ، في تقديمِ الصُّورِ والمعاني ، وبلغَ جريرٌ في ذلكَ مبلغاً عظيماً ، فرمَى نساءَ «بارق» بالفحشِ والابتذالِ ، دونَ أيِّ اعتبارٍ دينيٍّ أو خُلُقيٍّ ، وقد استتبعَ ذلكَ مَا زخرَتْ به النَّقيضتانِ خاصَّةً نقيضَةَ جرير منْ ثقافة تاريخيَّة عميقة تتعلَّقُ بأيَّامِ العربِ في الجاهليَّة ، وبالأحسابِ والأنسابِ ، والمحاسنِ والمساوئ ؛ حتَّى يمكنَ أَنْ ينطلقَ منهمَا في هجائه منْ منطلقٍ تدعمُهُ الوقائعُ والحقائقُ التَّاريخيَّةُ ، ومنْ ثَمَّ

فهاتان النَّقيضتان مثلَ غيرِهمَا منْ روائعِ هذَا الفنِّ تُعدَّانِ مرجعاً في تاريخِ قيسٍ وَمَا اتَّصلَ بهَا منْ قبائل.

سابعاً – رصدُ الظَّواهر الفنيَّة منْ خلالِ مستويات الأداءِ الفنِّيِّ ، وصيغ المعالجة والتَّصوير ، منْ ذلكَ التَّكْرَارُ بمستوياته المختلفة ، وغالباً مَا كانَتْ تتَّجهُ وظيفتُهُ نحوَ المعنَى والإيقاع معاً ، وقدْ نجحَ جريرٌ خاصَّةً في توظيفه واستغلالِ إمكاناته الثَّريَّة ، حتَّى غدَا تقنيَّةً مُتَميِّزَةً منْ تقنيات بناءِ قصيدته. ولجأَ إلَى تقليبِ الألفاظِ علَى وجوهِهَا المختلفة (سلباً وإيجاباً) ، وحدَبَ الشَّاعرانِ علَى بعضِ المعاني الإسلاميَّة فاختصَّا في التَّناظرِ بهَا بحيثُ أصبحتْ سمةً تلتمعُ في نقيضتيهِمَا ، «التَّناصُّ القرآنيُّ» ، فضلاً عنِ التَّناصِّ معَ الموروثِ الشِّعريِّ. كَمَا يبدُو عنصرُ الخطابِ موجَّهاً للطَّرفِ الآخرِ ، ولهذَا تكثُرُ صيغُ الأمرِ والنِّداءِ والنَّفيِّ منْ بابِ الاستهزاءِ والسُّخرية والتَّعجيز والتَّحقير ، ويكثُرُ الخبرُ الإنكاريُّ الَّذي تتعدَّدُ فيه المؤكِّداتُ ، وهذَا أمرٌ طبعيٌّ ؛ لأنَّ الهجوَ لا يُسلِّمُ بالصِّفاتِ الَّتي ينسبُهَا الشَّاعرُ إلَى نفسهِ وإلَى غيرِه ، ولهذَا فإنَّ حروفَ التَّوكيد «إنَّ – قدْ – نونُ التَّوكيد» ، وخصوصاً (إنَّ) سائدةٌ في النَّصَّينِ علَى نحوٍ ملحوظ ، ستُّ مرَّات (6) في قصيدةِ سُرَاقَةَ ، وثلاثَ عشرَةَ مرَّةً (13) في قصيدةِ جريرٍ في غرضَيِّ الفخرِ والهجاء.

وبعدُ ، فلسْتُ أدَّعي أنَّ هذه الدِّراسةُ قدْ جاءَتْ بفصلِ الخطابِ فيمَا يتعلَّقُ بجريرٍ وَسُرَاقَةَ ، وإنَّمَا هيَ مجردُ محاولة تخدمُ أدبَنَا العربيَّ في إحدَى بيئاته المزدهرة ؛ بيئة الشِّعر الأُمويِّ ، فإنْ كانَ عملي ناجحاً فحمديَ لخالقي ، وإنْ فَرَطَتْ منِّي هَنَاتٌ وأخفقْتُ في مسعَاي فمنْ نفسي ، واللهُ الهادي إلَى سواءِ السَّبيل ، وهوَ الموفِّقُ منْ قبلُ ومنْ بعدُ.

الهوامش

(1) د. عبد الملك مرتاض : السبع المعلقات ، مقاربة سيمائية ، أنثربولوجية لنصوصها ، ص 1.

(2) سراقة البارقي : الديوان ، ص 48 : 51.

(3) جرير : الديوان ، ص 364 : 368.

(4) د. أحمد سيد محمد : نقائض ابن المعتز وتميم بن المعز ، ص 6.

(5) انظر : الفيروزابادي ، القاموس المحيط ، مادة (نَقَضَ) ، 2 / 347.

(*) سورة النحل : منَ الآية 92.

(6) انظر : د 0 شوقي ضيف ، العصر الإسلامي ، ص 241 ، 242.

(7) أحمد الشايب : تاريخ النقائض في الشعر العربي ، ص 188.

(8) د. محمد محمد حسين : الهجاء والهجاءون في صدر الإسلام ، ص 157 ، 158.

(9) د. عمر الطيب الساسي : دراسات في الأدب العربي على مرّ العصور ، ص 30 .

(10) د. عبد الله التطاوي : المعارضات الشعرية ، أنماط وتجارب ، ص .

(11) د. النعمان القاضي : الفرق الإسلامية في الشعر الأموي ، ص 497 .

(12) د. عبدالله التطاوي : المعارضات الشعرية ، أنماط وتجارب ، ص 99.

(13) أحمد الشايب : تاريخ الشعر السياسي إلى منتصف القرن الثاني ، ص 382 ، 383.

(14) الخيطفُ والخيطَفى هوَ : سرعةُ انجذابِ السَّيرِ منَ النَّاقةِ إذَا أسرعَتْ كأنَّهَا تختطفُ الثَّرَى في عَدْوِهَا ، والخَطَفيُّ ، سَيرَتُهُ ، وهوَ لقبُ جَدِّ جرير ، انظر : الفيروزابادي ، القاموس المحيط ، مادة (خَطَفَ) ، 3 / 135.

(15) ابن سلاّم الجُمحي : طبقات فحول الشعراء ، 2 / 373 ، أبو الفرج الأصفهاني ، الأغاني ، 9/ 324.

(16) ابن واصل الحموي : تجريد الأغاني ، ص 915.

(17) د. إبراهيم علي أبو الخشب : الأدب الأموي ، صورة رائعة من البيان العربي ، ص 86.

(18) انظر على سبيل المثال : الأصمعي ، فحولة الشعراء ، ص 24 ، المرزباني ، الموشح ، ص 105، 106 ، 126 ، ابن سلام الجمحي ، طبقات فحول الشعراء ، 2 / 375.

(19) انظر على سبيل المثال : ابن قتيبة ، الشعر والشعراء ، ص 311.

(20) د. محمد صالح الشنطي : في الأدب العربي القديم ، ص 403.

(21) المرزباني : المصدر السابق ، ص 128.

(22) أبو الفرج الأصفهاني : الأغاني ، 8 / 43.

(23) أبو الفرج الأصفهاني : الأغاني ، 8 / 15 ، 18 ، 19 ، وانظرْ كذلكَ : ابن سلام الجمحي ، طبقات فحول الشعراء ، 2 / 444 .

(24) د 0 محمد عبد العزيز الكفراوي : جرير ونقائضه مع شعراء عصره ، ص 27.

(25) د. شوقي ضيف : العصر الإسلامي ، ص 286 0

(26) انظر : سراقة البارقي ، الديوان ، مقدمة التحقيق ، ص 3 ، الآمدي ، المؤتلف والمختلف ، ص 196 : 198 .

(27) انظر : سراقة البارقي ، الديوان ، مقدمة التحقيق ، ص 4 0

(*) وردَتْ روايةُ أخرَى للبيتِ ، هيَ :

أَلاَ أَبْلِغْ أَبَا إِسْحَاقَ أَنَّا   حَمَلْنَا حَمْلَةً كَانَتْ عَلَيْنَا

وأبو إسحاقَ : كنيةُ المختارِ. انظر : ابن عبد ربه ، العقد الفريد ، 2 / 170 .

(28) انظر : سراقة البارقي ، الديوان ، ص 78 ، ابن عبد ربه ، المصدر السابق ، 2 / 170 ، 171.

(*) وردَتْ روايةُ أخرَى للبيتِ ، هيَ :

أَلاَ مَنْ مُبْلِغُ المُخْتَارَ عَنِّي   رَأَيْتُ البُلْقَ دُهْمًا مُضْمَرَاتِ

انظر : سراقة البارقي ، الديوان ، مقدمة التحقيق ، ص 6.

(29) نفسه ، ص 4 : 6 ، ابن عبد ربه ، العقد الفريد ، 2 / 170 ، 171 ، الجاحظ ، المحاسن والأضداد ، ص 73 ، 74.

(30) ابن كثير : البداية والنهاية ، 12 / 283 ، 284.

(31) سراقة البارقي : الديوان ، مقدمة التحقيق ، ص 8 .

(32) خير الدين الزركلي : الأعلام ، 3 / 127.

(*) راجعْ قصَّةَ السَّيلِ : ص 37 ، 38 منَ الكتابِ.

(33) راجعْ هذه القصَّةَ في : الجاحظ ، المحاسن والأضداد ، ص 74.

(34) سراقة البارقي : الديوان ، ص 61 ، 62.

(35) نفسه ، ص 98.

(36) نفسه ، ص 99.

(37) نفسه ، ص 99.

(38) راجع القصيدةَ بالديوان : ص 96 : 102.

(39) نفسه ، مقدمة التحقيق ، ص 10.

(40) نفسه ، ص 64.

(41) نفسه ، ص 70 ، وانظرِ القصيدةَ كلَّهَا منْ ص 57 : 71 .

(42) سراقة البارقي : الديوان ، مقدمة التحقيق ، ص 1.

(43) انظر على سبيل المثال : د . كمال أبو ديب ، في البنية الإيقاعية للشعر العربي ، ص176 ، د. شكري محمد عياد ، موسيقى الشعر العربي ، مشروع دراسة علمية ، ص 29 : 56.

(44) كانَ الدكتور إبراهيم أنيس قدْ قسَّمَ حروفَ الهجاء الَّتي تقعُ رويًّا إِلَى أقسامٍ أربعة حسبَ نسبةِ شيوعِهَا في الشِّعرِ العربيِّ ، وذلكَ علَى النَّحوِ التَّالي :

أ - حروفٌ تجيءُ رويًّا بكثرة ، وإن اختلفتْ نسبةُ شيوعِهَا في أشعارِ الشُّعراءِ وهيَ : الرَّاءُ - اللاَّمُ - الميمُ - النُّونُ - الباءُ - الدَّالُ - السِّينُ - العينُ.

ب - حروفٌ متوسِّطةُ الشُّيوعِ وهيَ : القافُ - الكافُ - الهمزةُ - الحاءُ - الفاءُ - الياءُ - الجيمُ.

ج - حروفٌ قليلةُ الشُّيوعِ وهيَ : الضَّادُ - الطَّاءُ - الهاءُ - التَّاءُ - الصَّادُ - الثَّاءُ .

د - حروفٌ نادرةٌ في مجيئِهَا رويًّا وهيَ : الذَّالُ - الغينُ - الخاءُ - الشِّينُ - الزَّاي - الظَّاءُ - الواوُ.

وقدْ وفِّقَ الدكتور إبراهيم أنيس أيَّمَا توفيقٍ حينَ حاولَ أنْ يعلِّلَ هذه الظَّاهرةَ ، فقالَ : «ولاَ تُعْزَى كثرةُ الشُّيوعِ أوْ قلَّتُهَا إِلَى ثقلٍ في الأصواتِ أوْ خفَّةٍ بقدرِ مَا تُعْزَى إِلَى نسبةِ ورودِهَا في أواخرِ كلماتِ اللُّغةِ»، انظر : د. إبراهيم أنيس ، موسيقى الشعر ، ص 248.

(45) انظر على سبيل المثال : د 0 شكري محمد عياد ، موسيقى الشعر العربي ، مشروع دراسة علمية، ص 126 ، 127.

(46) د. يسرية يحيى المصري : بنية القصيدة في شعر أبي تمام ، ص 99.

(*) كانَ الدُّكتور إبراهيم أنيس قدْ قسَّمَ القافيةَ حسبَ مَا فيهَا منْ كمالٍ موسيقيٍّ إِلَى أربعِ مراتبَ تصاعديَّةٍ بدءاً منْ أقلِّهَا جودةً وانتهاءً بأعلاهَا ، انظر : د. إبراهيم أنيس ، موسيقى الشعر ، ص 268 ، 269.

(47) د. إبراهيم أنيس : موسيقى الشعر ، ص 257 ، 260.

(48) د. محمد حماسة عبداللطيف : الجملة في الشعر العربي ، ص 105.

(49) د. شكري محمد عياد : موسيقى الشعر العربي ، مشروع دراسة علمية ، ص 105.

(50) قسَّمَ علماءُ العَروضِ والقافيةِ أنواعَ القافيةِ منْ حيثُ عددُ الحروفِ المتحرِّكةِ بينَ ساكنينِ ، إِلَى خمسةٍ هيَ : المتكاوسُ والمتواترُ والمتداركُ والمتراكبُ والمترادفُ ، ولمعرفةِ الفرقِ بينَ هذهِ الأنواعِ ، انظرْ علَى سبيلِ المثالِ : ابن رشيق ، العمدة ، 1 / 172 ، 173.

(*) اقتبسَ البلاذريّ عن ابن الكلبي روايات تناولَتْ تولية بشر عَلَى الكوفة والبصرة حتّى وفاته سنة 74هـ بالبصرة ، وهوَ أوَّلُ أميرٍ يموتُ بهَا ، وكرمَهُ وتوزيعَهُ مالاً عَلَى قُرَّاء الكوفة ، وعَنْ فسقه ومجونه ، وأبو مروانَ كنيةُ بشر ، انظر : البلاذريّ ، أنساب الأشراف ، 5 / 169 ، 170، 180، ابن سلام الجمحي ، طبقات فحول الشعراء ، 2 / 442.

(51) أبو الفرج الأصفهاني : الأغاني ، 8 / 18 ، 19 ، 68 ، 69 ، تناولَت الرِّواياتُ حسنَ معاملة بشرٍ الشّاعرَ الفرزدقَ وإكرامَهُ لَهُ ، انظر : البلاذريّ ، المصدر السابق ، 5 / 172 ، 173.

(52) ابن رشيق : العمدة ، 1 / 207.

(*) وَفي رواية أُخْرَى ، وردَتْ لفظةُ غَضِبْتَ بدلاً مِنْ « قَضَيتَ « ، انظر : جرير ، الديوان ، ص 366 ، سراقة البارقي ، الديوان ، ص 48 0

(53) R.Jakobsom، Essais de Linguistique generale، p. 218 ، 219.

(*) تُعَدُّ الوظيفةُ الانفعاليَّةُ المبدأَ التّنظيميَّ لِباقِي الوظائف ، وتشيرُ إلَى موقف المرسل مِنْ مختلف القضايَا الَّتي يتحدَّثُ عنْهَا ، فهيَ تهدفُ إلَى تحديد انطباعات حقيقيَّة أو تصنُّعيَّة ، أمَّا الوظيفةُ الإيعازيَّةُ تستحضرُ الدَّلائلَ المرتبطةَ بالمرسل إليه أو المخاطب.

(54) د. شوقي ضيف : التطور والتجديد في الشعر الأموي ، ص 198.

(55) أبو الفرج الأصفهاني : الأغاني ، 8 / 18 ، 20.

(56) انظر : الراعي النميري ، الديوان ، ص 165 ، الجاحظ ، الحيوان ، 1 / 258 ، 259 ، ابن قتيبة ، الشعر والشعراء ، ص 270.

(*) وردَتْ لفظةُ « الرَّوَاحُ « بدلاً مِنْ لفظة « الأَصِيلُ « في رواية أُخرَى للبيت ، انظر : الراعي النميري ، الديوان ، ص 165.

(57) هذه القصيدةُ تسمِّيهَا العربُ الفاضحة ، وقيلَ سمَّاهَا جريرٌ : الدَّمَّاغَة ، وفي الديوان ، كانَتْ هذه القصيدةُ تسمَّى الدَّامغة ؛ لأنَّ جريراً دمغَ بهَا الرَّاعيَ النُّميري ؛ أيْ أصابَ دماغَهُ ، وسُمِّيَتْ قافيتُهَا كذلكَ بالمنصورة ؛ لأنَّهُ قالَ قصائدَ عديدةً عَلَى قافيتهَا كانَ يُجيدُ فيهنَّ جميعاً، انظر : جرير ، الديوان ، ص 89 ، جرير والفرزدق ، النقائض ، 1 / 430 ، الجاحظ ، الحيوان، 1 / 259 ، ابن رشيق ، العمدة ، 1 / 51.

(58) نفسه ، 1 / 431 ، ابن واصل الحموي ، تجريد الأغاني ، ص 197.

(59) انظر : أبا تمام ، نقائض جرير والأخطل ، ص 187 ، 207 ، 208.

(60) نفسه ، ص 207 ، 208. تجدرُ الإشارةُ بأنَّ مهاجاةَ جرير للأخطل كانَتْ قبلَ وقوع الهجاء بينَهُ وبينَ سُرَاقَة ، وهوَ يُشيرُ في القصيدة الّتي هجَا بهَا سُراقَةَ ، وهيَ القصيدةُ موضعُ الدِّراسة ، إلَى هجائه الأخطلَ ، انظر : ص 73 منَ الكتاب.

(*) وردَتْ لفظةُ « السَّكْرَانِ »بدلاً منْ لفظةِ « النَّشْوَانِ » في روايةٍ أخرَى للبيتِ ، انظر : أبا تمام ، نقائض جرير والأخطل ، ص 187.

(61) د. إحسان النص : العصبية القبلية وأثرها في الشعر الأموي ، ص 456.

(62) د. مصطفى الشكعة : رحلة الشعر من الأموية إلى العباسية ، ص 48.

(*) وردَتْ لفظةُ «والقولُ» بدلاً منْ «والحكمُ» في روايةٍ أخرَى ، انظر : ابن سلام الجمحي ، طبقات فحول الشعراء ، 2 / 441.

(*) وردَتْ روايةُ البيتِ في الأغاني ، عَلَى النَّحْوِ التَّالي :

أَنَّ الْفَرَزْدَقَ بَـرَّزَتْ أَعْـرَاقُـهُ   سَبْقاً وَغُودِرَ فِي الْغُبَارِ جَرِيرُ

وورَدَتْ لفظةُ « عفواً » بدلاً منْ لفظةِ «سبقاً» في موضعٍ آخرَ في المصدرِ نفسِهِ أيضاً ، انظر: أبا الفرج الأصفهاني ، الأغاني ، 8 / 18 ، 68.

(63) د. شوقي ضيف : التطور والتجديد في الشعر الأموي ، ص 178.

(64) انظر : البلاذريّ ، أنساب الأشراف ، 5 / 172 ، 173.

(65) انظر : جرير ، الديوان ، ص 450.

(66) محمد إبراهيم جمعة : جرير ، ص 39.

(67) انظر : البلاذريّ : أنساب الأشراف ، 5 / 178 ، أبا الفرج الأصفهاني : الأغاني ، 8 / 294 ، أحمد الحوفي ، أدب السياسة في العصر الأموي ، ص 231 .

(68) سراقة البارقي : الديوان ، ص 6 : 8 ، 79 ، 80.

(69) نفسه ، ص 79 ، 80.

(70) انظر على سبيل المثال : ابن سلام الجمحي : طبقات فحول الشعراء ، 2 / 440 : 441.

(*) يظهرُ أنَّ وقتَ الخصومةِ لَمْ يَطُلْ ، فإنَّنَا لاَ نجدُ في ديوانِ سُرَاقَةَ إلاَّ قصيدةً ومقطوعةً يهجُو فيهِمَا جريراً ، كَمَا لاَ نجدُ في ديوانِ جريرٍ سوَى هَذِهِ القصيدةِ الَّتِي يردُّ فيهَا علَى سُرَاقَةَ ، وهيَ القصيدةُ ، موضعُ الدِّراسةِ.

(71) د. علي البطل : الصورة الفنية في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري ، ص 40.

(72) سراقة البارقي : الديوان ، ص 52.

(73) نفسه ، ص 57 : 71 .

(74) نفسه ، ص 71.

(75) أبو الفرج الأصفهاني : الأغاني ، 8 / 68 ، 69 ، وانظر : أبا تمام ، نقائض جرير والأخطل ، ص 207.

(76) د. شوقي ضيف : التطور والتجديد في الشعر الأموي ، ص 171.

(77) انظرْ علَى سبيلِ المثالِ : ابن رشيق ، العمدة ، 1 / 188 ، 189 ، د. عثمان موافي ، في نظرية الأدب ، ص 24.

(*) كانَ جريرٌ ملتزماً بالنَّظريَّةِ الجماليَّةِ السَّائدةِ ؛ بمعنَى أنَّهُ كانَ يبدأُ قصيدتَهُ بذكرِ الأطلالِ أَوِ بالتَّغزُّلِ بالمحبوبةِ بلْ يمزجُ بينَهُمَا أحياناً ، ثُمَّ يصفُ النَّاقةَ أوِ الرِّحلةَ في الصَّحراءِ ، وقدْ ينعتُ الخمرَ ، كَمَا فعلَ الأخطلُ ، ثُمَّ يدلفُ إلَى الغرضِ الأصليِّ للقصيدةِ ، وغالباً مَا يكونُ الهجاءُ.

(*) راجعْ علَى التَّرتيبِ هذهِ المقطوعاتِ بالديوانِ : ص 47 ، 52 ، 78 ، 104.

(78) يقولُ الدُّكتور حسين نصار ؛ محقِّقُ الدِّيوانِ : إنَّنَا لَوْ جمعْنَا النَّظراتِ الأخلاقيَّةَ المنتشرةَ في ديوانِ سراقةَ لاجتمعَ لنَا مذهبٌ أخلاقيٌّ كاملٌ ، وإنْ كانَتْ هذهِ المقولةُ فيهَا نوعٌ منَ المبالغةِ منَ المحقِّقِ إلَّا أنَّهَا تُتَّخذُ دليلاً علَى غلبةِ النَّزعةِ الأخلاقيَّةِ في شعرِهِ ، فكانَ هجاؤُهُ لَا يتجاوزُ التَّعييرَ بضَعْفِ القبيلةِ ، وجبنِهَا عندَ اللِّقاءِ ، ومَا إلَى ذلكَ منَ النَّقائصِ العامَّةِ ، أمَّا إعلانُ المخازي والمساوئِ ، والتَّشهيرُ بالمُحصَناتِ منَ النِّساءِ ، ومَا شاكلَ ذلكَ ، فكانَ أبعدَ شيءٍ عنْ خيالِ سراقةَ ، وَعُظْمُ الذَّنبِ يقعُ علَى البيئةِ نفسِهَا الَّتي وُجِدَ فيهَا سراقةُ ، فهيَ الَّتي دعَتْ لوجودِ فنِّ النَّقائضِ ، حتَّى إنَّنَا نجدُ جريراً الَّذي اتَّفقَ كلُّ منْ كتبَ عنْهُ علَى تديُّنِهِ ، نجدُهُ تصدرُ منْهُ نقائضُهُ المفحشةُ البذيئةُ الملأَى بالعوراتِ والمساوئِ ، الَّتي كانَ يستغفرُ منْهَا جريرٌ نفسُهُ ، انظر : سراقة البارقي ، الديوان ، مقدمة التحقيق ، ص 11 : 13.

(79) د. عثمان موافي : في نظرية الأدب ، ص 103.

(80) انظر : سراقة البارقي ، الديوان ، ص 51 ، الآمدي ، المؤتلف والمختلف ، ص 198. وردَتْ روايةٌ أُخرَى للبيتِ ، وهيَ قولُهُ :

هَذَا القَضَاءُ البَارقيُّ ، وَإِنَّنِي ... بِالْمَيلِ فِي مِيزَانِهِ لَجَدِيرُ

انظر : ابن سلام الجمحي ، طبقات فحول الشعراء ، 2 / 441 0

(81) انظرْ علَى التَّرتيبِ : الفيروزابادي ، القاموس المحيط ، مادة (بَوَزَ) ، 1 / 2 / 167 ، مادة (عَقَبَ) ، 1 / 106.

(*) ابنُ المراغة : هيَ شتيمةٌ منَ الشَّتائمِ الفاحشةِ ، والمراغةُ ، متمرَّغُ الدَّابَّةِ ، وأُمُّ جرير ، لَقَّبَهَا الفرزدقُ بذلكَ ؛ يعني أنَّهَا مراغةٌ للرِّجالِ (والعياذُ باللهِ) ، وفي قولٍ آخرَ : إنَّهَا لُقِّبَتْ بذلكَ؛ لأنَّهَا ولدَتْهُ في مراغةِ الإبلِ ، وهذَا يتناسبُ معَ مَا ذهبْنَا إليهِ ، وقيلَ : لأنَّ كليباً رهطُ جرير أصحابُ حُمُرٍ تتمرَّغُ في التُّرابِ ، انظر : الفيروزابادي ، القاموس المحيط ، مادة (مَرَغَ) ، 3 / 112 ، ابن سلام الجمحي ، طبقات فحول الشعراء ، 2 / 399.

(*) مُحمَّرٌ : يُقَالُ فرسٌ محمرٌ ؛ أي لئيمٌ ونذلٌ ، وهوَ الفرسُ الهجينُ ؛ الَّذي أُمُّهُ برذونةٌ وأبوهُ عربيٌّ ، انظر : الفيروزابادي ، القاموس المحيط ، مادة (حَمرَ) ، 2 / 13 / 14.

(*) وردتْ لفظةُ الصَّوم بدلاً منَ العتقِ ، في رواية أخرى للشطر الثّاني ، انظر : ابن سلام الجمحي، المصدر السابق ، 2 / 441 .

(82) سراقة البارقي : الديوان ، ص 48.

(*) انظر : ص 56 ، 57 منَ الدّراسة.

(*) وردتْ لفظةُ « تحرير » في غير آية منَ آيات القرآن الكريم ، منْ ذلكَ قولُهُ تعالَى : ﴿ وَمَا كَانَ لِمُؤْمِنٍ أَن يَقْتُلَ مُؤْمِنًا إِلَّا خَطَأً وَمَن قَتَلَ مُؤْمِنًا خَطَأً فَتَحْرِيرُ رَقَبَةٍ مُّؤْمِنَةٍ وَدِيَةٌ مُّسَلَّمَةٌ إِلَىٰ أَهْلِهِ إِلَّا أَن يَصَّدَّقُوا فَإِن كَانَ مِن قَوْمٍ عَدُوٍّ لَّكُمْ وَهُوَ مُؤْمِنٌ فَتَحْرِيرُ رَقَبَةٍ مُّؤْمِنَةٍ وَإِن كَانَ مِن قَوْمٍ بَيْنَكُمْ وَبَيْنَهُم مِّيثَاقٌ فَدِيَةٌ مُّسَلَّمَةٌ إِلَىٰ أَهْلِهِ وَتَحْرِيرُ رَقَبَةٍ مُّؤْمِنَةٍ فَمَن لَّمْ يَجِدْ فَصِيَامُ شَهْرَيْنِ مُتَتَابِعَيْنِ تَوْبَةً مِّنَ اللَّهِ وَكَانَ اللَّهُ عَلِيمًا حَكِيمًا ﴾ الآيةُ 92 النّساء ، وقولُهُ تعالَى : ﴿ ... فَكَفَّارَتُهُ إِطْعَامُ عَشَرَةِ مَسَاكِينَ مِنْ أَوْسَطِ مَا تُطْعِمُونَ أَهْلِيكُمْ أَوْ كِسْوَتُهُمْ أَوْ تَحْرِيرُ رَقَبَةٍ ... ﴾ منَ الآية 89 المائدة ، وقولُهُ تعالَى : ﴿ وَالَّذِينَ يُظَاهِرُونَ مِن نِّسَائِهِمْ ثُمَّ يَعُودُونَ لِمَا قَالُوا فَتَحْرِيرُ رَقَبَةٍ مِّن قَبْلِ أَن يَتَمَاسَّا ... ﴾ الآيةُ 3 المجادلة.

(*) وردتْ لفظةُ «شكور» في غير آية منَ آيات القرآن الكريم ، منْ ذلكَ قولُهُ تعالَى : ﴿ ذُرِّيَّةَ مَنْ حَمَلْنَا مَعَ نُوحٍ إِنَّهُ كَانَ عَبْدًا شَكُورًا ﴾ الآيةُ 3 الإسراء ، وقولُهُ تعالَى : ﴿ وَلَقَدْ أَرْسَلْنَا مُوسَىٰ بِآيَاتِنَا أَنْ أَخْرِجْ قَوْمَكَ مِنَ الظُّلُمَاتِ إِلَى النُّورِ وَذَكِّرْهُم بِأَيَّامِ اللَّهِ إِنَّ فِي ذَٰلِكَ لَآيَاتٍ لِّكُلِّ صَبَّارٍ شَكُورٍ ﴾ الآيةُ 5 إبراهيم ، وقولُهُ تعالَى : ﴿ إِن يَشَأْ يُسْكِنِ الرِّيحَ فَيَظْلَلْنَ رَوَاكِدَ عَلَىٰ ظَهْرِهِ إِنَّ فِي ذَٰلِكَ لَآيَاتٍ لِّكُلِّ صَبَّارٍ شَكُورٍ ﴾ الآيةُ 33 الشورى ، وقولُهُ تعالَى : ﴿ أَلَمْ تَرَ أَنَّ الْفُلْكَ تَجْرِي فِي الْبَحْرِ بِنِعْمَتِ اللَّهِ لِيُرِيَكُم مِّنْ آيَاتِهِ إِنَّ فِي ذَٰلِكَ لَآيَاتٍ لِّكُلِّ صَبَّارٍ شَكُورٍ ﴾ الآيةُ 31 لقمان ، وقولُهُ تعالَى : ﴿ وَهُوَ الَّذِي جَعَلَ اللَّيْلَ وَالنَّهَارَ خِلْفَةً لِّمَنْ أَرَادَ أَن يَذَّكَّرَ أَوْ أَرَادَ شُكُورًا ﴾ الآيةُ 62 الفرقان ، وقولُهُ تعالَى : ﴿ إِنَّمَا نُطْعِمُكُمْ لِوَجْهِ اللَّهِ لَا نُرِيدُ مِنكُمْ جَزَاءً وَلَا شُكُورًا ﴾ الآيةُ 9 الإنسان ، وقولُـهُ تعـالَى : ﴿ يَعْمَلُونَ لَهُ مَا يَشَاءُ مِن مَّحَارِيبَ وَتَمَاثِيلَ وَجِفَانٍ كَالْجَوَابِ وَقُدُورٍ رَّاسِيَاتٍ اعْمَلُوا آلَ دَاوُودَ شُكْرًا وَقَلِيلٌ مِّنْ عِبَادِيَ الشَّكُورُ ﴾ الآيةُ 13 سبأ ، وقولُهُ تعالَى : ﴿ فَقَالُوا رَبَّنَا بَاعِدْ بَيْنَ أَسْفَارِنَا وَظَلَمُوا أَنفُسَهُمْ فَجَعَلْنَاهُمْ أَحَادِيثَ وَمَزَّقْنَاهُمْ كُلَّ مُمَزَّقٍ إِنَّ فِي ذَٰلِكَ لَآيَاتٍ لِّكُلِّ صَبَّارٍ شَكُورٍ ﴾ الآيةُ 19 سبأ.

(83) التّرادفُ هُوَ : ألفاظٌ متّحدةُ المعنَى وقابلةٌ للتّبادلِ فيمَا بينَهَا في أيِّ سياقٍ ، انظر : د. رمضان عبدالتواب ، فصول في فقه اللغة ، ص 14.

(84) فمّمَا قيلَ في الفرقِ بينَهُمَا : حرّ يحرُّ حراراً إذَا عتق وحرّ يحرُّ حرّيّةً منْ حرّيّة الأصلِ ، وحرّرَه: أعتقَهُ ، والمُحرَّرُ : الّذي جُعلَ منَ العبيدِ حرّاً فأعتقَ ، والحُرُّ منْ كلِّ شيءٍ : أعتقُهُ ، والحرُّ : الفعلُ الحسنُ ، والحرائرُ دونَ الإماءِ ، أمّا العتْقُ بالكسرِ فخلافُ الرِّقِّ وهوَ الحرّيّةُ ، ومنْ معاني العتْقِ : الكرَمُ ، والجَمالُ ، والنّجابةُ ، والشّرفُ ، والشّجرُ الّتي تُعْملُ منهَا القسيُّ ، صلاحُ المالِ ، والقِدَمُ. انظر علَى التّرتيبِ : الفيروزابادي ، القاموس المحيط ، مادة (حَرَرَ) ، 2 / 7 ، 8 ، مادة (عَتَقَ) ، 3 / 261 .

(85) انظر : ابن رشيق ، العمدة ، 2 / 3.

(86) د. رجاء عيد : تذوق النص الأدبي ، جماليات الأداء الفني ، ص 34.

(87) سحيمٌ هُوَ : شاعرٌ معروفٌ مشهورٌ في الجاهليّةِ والاسلام ، عدَّهُ ابنُ سلاَّم في الطَّبقة الثَّانية منْ شعراءِ الإسلام ، وقالَ عنهُ : إنَّهُ شاعرٌ خنذيذٌ شريفٌ ، جيِّدُ الموضعِ في قومِه ، نابهُ الذِّكرِ. انظر : ابن سلام الجمحي ، طبقات فحول الشعراء ، 2 / 576 ، البغدادي ، خزانة الأدب ، 1/ 266، خير الدين الزركلي ، الأعلام ، 3 / 124.

(88) انظر : ابن سلام الجمحي ، المصدر السابق ، 2 / 579 ، البغدادي ، المصدر السابق ، 1/255، 260. تجدرُ الإشارةُ إلَى أنَّ الحجَّاجَ بنَ يوسفَ الثَّقفيَّ قد استشهدَ بهذَا البيت في خطبته المشهورة ، عندَما ولي الكوفةَ ، كمَا هجاهُ سراقةُ ثمَّ هربَ إلَى الخليفة عبدالملكِ ابنِ مروانَ. انظر : ابن كثير ، البداية والنهاية ، 12 / 283 ، 284.

(89) انظر على الترتيب : الفيروزابادي ، القاموس المحيط ، مادة (جَلَو) ، 4 / 313 ، مادة (ثَنَي)، 4 / 309.

(90) حَلْقَةٌ : يقالُ حلْقةٌ منْ حديد أَو دروع ، وكانَ النُّعمانُ قدْ سمَّى دروعَهُ حلقةً ، ويقالُ للإبل المُحلَّقة حلَقٌ ؛ أي سِمَتُها علَى شكل الحَلْقَة ، ويقالُ : أتانٌ حَلَقيَّةٌ إذا تداولتْهَا الحُمُرُ فأصابَهَا داءٌ في رحِمِهَا ، والمُحلَّقُ منَ الإبلِ : الموسومُ بحلقة في فخذه أو في أصل أذنه. انظر : الفيروزابادي ، القاموس المحيط ، مادة (حَلَق) ، 3 / 222 : 223.

(91) د. عوض المرسي جهاوي : ظاهرة التنوين في اللغة العربية ، ص 104.

(*) اتَّفقَ المُحدَثُونَ منْ دارسي العربيَّةِ أنَّ مقاطعَ العربيَّةِ خمسةٌ هيَ : مقطعٌ قصيرٌ مفتوحٌ ص ح – مقطعٌ طويلٌ مفتوحٌ ص ح ح – مقطعٌ طويلٌ بحركة قصيرة ص ح ص – مقطعٌ طويلٌ مغلقٌ بحركة طويلة ص ح ح ص – مقطعٌ زائدٌ في الطُّولِ ص ح ص ص ، ويلاحظُ أنَّ الرَّمزَ ص يُرمزُ به للصَّامتِ ، والرَّمزَ ح للحركة القصيرة ، والرَّمزَ ح ح لحرفِ المدِّ. هذَا ، ولمراجعة النِّظامِ المقطعي في اللُّغةِ العربيَّةِ ، انظرْ علَى سبيلِ المثالِ : د. أحمد مختار عمر ، دراسة الصوت اللغوي ، ص 135 ، 257 ، د. أحمد كشك ، محاولات للتجديد في إيقاع الشعر ، ص 131: 150 ، د. محمد علي رباع ، النظام المقطعي وهمزة الوصل في العربية ، حولية كلية الإنسانيات والعلوم الاجتماعية ، جامعة قطر ، العدد السابع عشر ، 1415هـ ، 1994م ، د. عبد الحفيظ السيد أحمد ، البناء المقطعي وأثره في التغيرات الصوتية ، مجلة كلية الآداب ، جامعة أسيوط ، العدد الأول ، ص 136 : 139.

(92) د. عوض المرسي جهاوي : المرجع السابق ، ص 173.

(93) انظرْ علَى سبيلِ المثالِ : د. إبراهيم أنيس ، موسيقى الشعر ، ص 321 ، د. أمين علي السيد ، في علمي العروضِ والقافية ، ص 248.

(94) د. شوقي ضيف : التطور والتجديد في الشعر الأموي ، ص 168.

(95) د. عبد القادر القط : في الشعر الإسلامي والأموي ، ص 362.

(96) نجيب محمد البهبيتي : تاريخ الشعر العربي حتى آخر القرن الثالث الهجري ، ص 287.

(97) جميل بثينة : الديوان ، ص 48.

(98) جميل بثينة : الديوان ، ص 96.

(99) نفسه ، ص 23.

(100) كثير عزة : الديوان ، ص 57.

(101) مجنون ليلى : الديوان ، ص 90.

(102) نفسه ، ص 87.

(103) قيس لبنى : الديوان ، ص 151.

(104) جميل بثينة : الديوان ، ص 76.

(105) مجنون ليلى : الديوان ، ص 88.

(106) د. قصي حسين : العصر الأموي ، ص 53.

(107) انظر : المرزباني ، الموشح ، ص 113 ، بطرس البستاني ، أدباء العرب في الجاهلية وصدر الإسلام ، ص 399.

(108) ابن قتيبة : الشعر والشعراء ، ص 311.

(109) د. محمد عبد المطلب : قضايا الحداثة عند عبد القاهر الجرجاني ، ص 139.

(110) انظر : المرزباني : الموشح ، ص 108 ، 109 ، 115 ، ابن سلام الجمحي ، طبقات فحول الشعراء ، 2 / 442.

(111) د . شوقي ضيف : العصر الإسلامي ، ص 287 .

(112) د. إحسان النص : العصبية القبلية وأثرها في الشعر الأموي ، ص 525 ، 526 .

(*) يومُ طِخْفَةَ : يُقالُ لهُ أيضاً ، يومُ أبي قابوسَ ويومُ خزازٍ ويومُ الرُّخيخِ ويومُ ذاتِ كَهْفٍ ، وهوَ يومٌ انتصرَ فيه بَنُو يربوع علَى المنذر بن ماءِ السَّماء ، ملكُ الحيرة ، وأسَرُوا ابنيه «قابوسَ وحسّانُ»، حينَ أرادَ استخلاصَ الرِّدافة منْ أيديهم وجعلَهَا في بني مُجاشعَ ، انظر علَى سبيل المثال : جرير والفرزدق ، النقائض ، ص 66 ، أبو تمام ، نقائض جرير والأخطل ، ص 45 ، 112 ، البغدادي ، خزانة الأدب ، 1 / 262.

(*) يومُ ذي نَجَب : ذُو نجب ، موضعٌ بديار بني بكر ، وهوَ يومٌ كانَ لبني يربوع - قوم جرير - علَى بني عامرٍ وحليفهم معاويةَ بن الجون الكِنديِّ ، وأبلَى فيه قومُ جرير بلاءً حسناً : انظرْ : جرير والفرزدق ، النقائض ، 1 / 301 ، ابن سلام الجمحي ، طبقات فحول الشعراء ، 2 / 390.

(113) عنترة : الديوان ، ص 207 ، 209 .

(114) د. إحسان النص : العصبية القبلية وأثرها في الشعر الأموي ، ص 534 .

(115) النابغة الذبياني : الديوان ، ص 36 ، 37.

(116) د. مسعد بن عيد العطوي : الغموض في الشعر العربي ، ص 153 ، 154.

(117) د. محمد مصطفى هدارة : الشعر في صدر الإسلام والعصر الأموي ، ص 210.

(118) د. شاكر الفحام : الفرزدق ، ص 295.

(119) د. عز الدين علي السيد : التكرير بين المثير والتأثير ، ص 137.

(120) د. أحمد مطلوب : معجم المصطلحات البلاغية وتطورها ، 2 / 267 ، 393.

(121) نفسه ، 2 / 267.

(122) د. محمد فتوح أحمد : الشعر الأموي ، ص 130.

(123) جرير : الديوان ، ص 362 ، أبو تمام ، نقائض جرير والأخطل ، ص 89.

(124) د. عبدالقادر القط : في الشعر الإسلامي والأموي ، ص 358.

(125) الفيروزابادي : القاموس المحيط ، مادة (رَخَمَ) ، 4 / 118.

(126) انظر : د . حمد عبدالمطلب ، بناء الأسلوب في شعر الحداثة ، ص 428 .

(127) انظر : د. علي عزت ، الاتجاهات الحديثة في علم الأساليب وتحليل الخطاب ، ص 22.

(128) د. محمد عبد المطلب : بناء الأسلوب في شعر الحداثة ، ص 381.

(*) وردَت روايةُ الشَّطرِ الأوَّلِ في الأغاني :

يُعْطَى النِّسَاءُ مُهُورَهُنَّ كَرَامَةً ....

انظر : أبا الفرج الأصفهاني ، الأغاني ، 8 / 69 ، والسِّياقُ : الصَّداقُ والمهرُ ، وإنْ كانَ دراهمَ ودنانير ؛ لأنَّ أصلَ الصَّداقِ عندَ العربِ الإبلُ ، وهيَ الَّتي تُسَاقُ ، انظر : الفيروزابادي ، القاموس المحيط ، مادة (سَوَقَ) ، 3 / 247.

(129) فممَّا قيلَ عن الفرقِ بينَهُمَا في اللُّغَة : اللَّومُ هوَ تلبيةُ الفاعلِ علَى موقعِ الضَّررِ في فعلِه وتهجين طريقتِه فيه ، وقدْ يكونُ اللَّومُ علَى الفعلِ الحسنِ كاللَّومِ علَى السَّخاءِ ، والذَّمُّ لاَ يكونُ إلاَّ علَى القبيحِ ، واللَّومُ أيضاً ، يُوَاجَهُ به الملومُ ، والذَّمُّ قدْ يُوَاجَهُ به المذمومُ ، ويكونُ دونَهُ ، وتقولُ : حمِدْتُ هذَا الطَّعامَ أو ذمَمْتُهُ ، وهوَ استعارةٌ ولاَ يُستَعَارُ اللَّومُ في ذلكَ 0انظر : أبا هلال العسكري ، الفروق في اللغة ، 43 ، 44.

(130) ابن الأثير : المثل السائر ، 1 / 246.

(131) د. محمد عبد المطلب : البلاغة العربية قراءة أخرى ، ص 189 ، 190.

(132) د. محمد غنيمي هلال : النقد الأدبي الحديث ، ص 426.

(133) انظر على سبيل المثال : عبد القاهر الجرجاني ، أسرار البلاغة ، ص 536.

(134) الفرزدق : الديوان ، ص 489 ، 490 ، 491 ، جرير والفرزدق ، النقائض ، 1 / 182 ، 183 ، 188.

(135) جرير : الديوان ، ص 357 ، 359 ، جرير والفرزدق ، النقائض ، 1 / 213 ، 214 ، 225.

(*) خندفُ : هيَ ليلَى بنتُ حُلوانَ بن عُمرانَ ، منْ قضاعة ، أُمٌّ جاهليَّةٌ ، عدنانيَّةٌ منَ العدنانيَّة ، قالَ الشربشي : وهيَ أُمّ عرب الحجاز ، وجميعُ ولد « إلياسَ « منْ خندف والخندف يُنْسَبُونَ ، وجميعُ ولد « مُضَر « منْ إلياسَ وخندف 0 وتجدرُ الاشارةُ إلَى أنَّ جرِيراً افتخرَ بقومه آلِ خندف في ديوانه (16) ستَّ عشرةَ مرَّةً ، انظر علَى سبيل المثال : أبا تمام ، نقائض جرير والأخطلَ ، ص 92 ، 209 ، خير الدين الزركلي ، الأعلام ، 6 / 116 .

(136) د. فضل بن عمار العماري : الشعر والغناء في ضوء نظرية الرواية الشفوية ، ص 63 .

(137) انظر : ابن سلام الجمحي : طبقات فحول الشعراء ، 2 / 442 .

(*) المحلبُ : هوَ النَّاصرُ منْ غير القوم ، يُقالُ أحلبَ القومُ واستحلبُوا إذَا اجتمعُوا للنُّصرة والإعانة ، انظر : الفيروزابادي ، القاموس المحيط ، مادة (حَلَبَ) ، 1 / 57 ، 58.

(*) انظر : ص 63 ، 74 منَ الدّراسة 0

(138) جرير والفرزدق : النقائض ، 1 / 219 ، 222.

(139) انظر : جرير ، الديوان ، ص 458 ، جرير والفرزدق ، المصدر السابق ، 2 / 747.

(140) لمعرفة آراء الفريقين انظر : أبا تمام ، نقائض جرير والأخطل ، ص 97 ، ابن قتيبة ، الشعر والشعراء ، ص 316 ، 321 ، ابن الأثير ، المثل السائر ، 3 / 316 : 321 ، المرزباني ، الموشح، ص 110: 113 ، د. شوقي ضيف ، التطور والتجديد في الشعر الأموي ، ص 199: 201.

(141) ابن الأثير : المثل السائر ، 1 / 275.

(142) د. إحسان عباس : فن الشعر ، ص 34.

(143) د. محمد غنيمي هلال : النقد الأدبي الحديث ، ص 388 .

(144) د. رجاء عيد : تذوق النص الأدبي ، جماليات الأداء الفني ، ص 101.

(145) د. صلاح فضل : مقال « إنتاجُ الدِّلالة « ، مجلة فصول ، أكتوبر ، 1980 ، ص 87.

(*) وردتْ لفظتَا «رجسٌ وتطهيرٌ» في غير آية منْ آيات القرآن الكريم ، منهَا مثلاً ، قولُهُ تعالَى: ﴿يَا أَيُّهَا الَّذِينَ آمَنُوا إِنَّمَا الْخَمْرُ وَالْمَيْسِرُ وَالأَنصَابُ وَالأَزْلاَمُ رِجْسٌ مِّنْ عَمَلِ الشَّيْطَانِ فَاجْتَنِبُوهُ لَعَلَّكُمْ تُفْلِحُونَ﴾ منَ الآيةَ 90 البقرة. وقولُهُ تعالَى : ﴿ ... كَذَلِكَ يَجْعَلُ اللّهُ الرِّجْسَ عَلَى الَّذِينَ لاَ يُؤْمِنُونَ﴾ منَ الآية 125 الأنعام. وقولُهُ تعالَى : ﴿ ... إِلاَّ أَن يَكُونَ مَيْتَةً أَوْ دَمًا مَّسْفُوحًا أَوْ لَحْمَ

خنزير فإنَّه رجسٌ أوْ فسقًا أُهلَّ لغيْر الله ... ﴾ منَ الآية 145 الأنعام. وقولُهُ تعالَى : ﴿ قَالَ قَدْ وَقَعَ عَلَيْكُم من رَبِّكُم رِجْسٌ وَغَضَبٌ... ﴾ منَ الآية 71 الأعراف. وقولُهُ تعالَى : ﴿ سَيَحْلِفُونَ باللهِ لَكُمْ إِذَا انقَلَبْتُمْ إِلَيْهِمْ لِتُعْرِضُوا عَنْهُمْ فَأَعْرِضُوا عَنْهُمْ إِنَّهُمْ رِجْسٌ... ﴾ منَ الآية 95 التوبة. وقولُهُ تعالَى : ﴿ وَأَمَّا الَّذِينَ فِي قُلُوبِهِم مَّرَضٌ فَزَادَتْهُمْ رِجْسًا إِلَى رِجْسِهِمْ وَمَاتُوا وَهُمْ كَافِرُونَ ﴾ الآية 125 التوبة. وقولُهُ تعالَى : ﴿ ... وَمَا كَانَ لِنَفْسٍ أَن تُؤْمِنَ إِلاَّ بِإِذْنِ اللهِ وَيَجْعَلُ الرِّجْسَ عَلَى الَّذِينَ لاَ يَعْقِلُونَ ﴾ منَ الآية 100 يونس. وقولُهُ تعالَى : ﴿ وَمَن يُعَظِّمْ حُرُمَاتِ اللهِ فَهُوَ خَيْرٌ لَّهُ عِندَ رَبِّهِ وَأُحِلَّتْ لَكُمُ الأَنْعَامُ إِلاَّ مَا يُتْلَى عَلَيْكُمْ فَاجْتَنِبُوا الرِّجْسَ مِنَ الأَوْثَانِ وَاجْتَنِبُوا قَوْلَ الزُّورِ... ﴾ منَ الآية 30 الحج. وقولُهُ تعالَى : ﴿ ... إِنَّمَا يُرِيدُ اللهُ لِيُذْهِبَ عَنكُمُ الرِّجْسَ أَهْلَ الْبَيْتِ وَيُطَهِّرَكُمْ تَطْهِيرًا ﴾ منَ الآية 33 الأحزاب.

(146) سورةُ طه : منَ الآيات 85 : 97.

(147) جرير : الديوان ، ص 372 ، جرير والفرزدق ، النقائض ، ا / 165.

(*) سورة الأحزاب : منَ الآية 38 0

(148) د. إحسان النص : العصبية القبلية وأثرها في الشعر الأموي ، ص 534.

(*) التزامُ الشَّاعرين المتناقضيْن بحراً واحداً وقافيةً واحدةً ورويّاً واحداً غالباً ، يُوحي بأنَّ فنَّ النَّقائض كانَ لوناً منَ المباريات الفنّيَّة يُظهرُ فيه كلٌّ منهُما مهارتَهُ في التَّغلُّب على خَصْمه ضمنَ قيود فنّيَّة مرسومة ، وهذه القيودُ منْ شأنها أنْ تُسهِّلَ على المحكَّمينَ أمرَ المفاضلة بينَ النَّقيضتينِ والموازنة بينَهُمَا. انظر : د. إحسان النص ، العصبية القبلية وأثرها في الشعر الأموي، ص 422 ، 423.

(*) راجعْ أبياتَ القصيدة ، أرقامَ : 1 ، 3 ، 5 ، 9 ، 14 ، 15 ، 19 ، 23 ، 25 ، 30 ، 37 ، 39.

(*) راجعْ أبياتَ القصيدة ، أرقامَ : 2 ، 6 ، 7 ، 17 ، 18 ، 20 ، 21 ، 24 ، 26 ، 28 ، 29 ، 32 ، 33 ، 34 ، 36 ، 41.

(*) راجعْ أبياتَ القصيدة ، أرقامَ : 4 ، 8 ، 10 ، 12 ، 13 ، 22 ، 27 ، 35 ، 38 ، 42 ، 43 0

(149) د. جابر عصفور : مفهوم الشعر ، ص 384.

(*) يلاحظُ أنَّ تفعيلةَ متفاعلن تتكوَّنُ منْ خمسة مقاطعَ ، وبديلُها متْفاعلن قدْ حوَّلَ التفعيلةَ الخماسيَّةَ المقاطع إلى تفعيلة رباعيَّة المقاطع ؛ وذلكَ منْ خلال إدماج المقطعيْن القصيريْن في أوَّل التفعيلة وجعلِهمَا مقطعاً واحداً طويلاً. راجع : د. أحمد كشك ، محاولات للتجديد في إيقاع الشعر ، ص 133 ، 136 ، 142.

(150) د. عبدالله الطيب المجذوب : المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها ، 1 / 252.

(151) انظر : د. كمال أبو ديب ، في البنية الإيقاعية للشعر العربي ، ص 161.

(152) د. أحمد كشك : المرجع السابق ، ص 59.

(153) وَتُعَرَّفُ قافيةُ المتواترِ أيضاً ، بأنَّهَا : القافيةُ الَّتِي يكونُ في آخرِهَا سببٌ خفيفٌ ، انظر : الفيروزابادي ، القاموس المحيط ، مادة (وَتَرَ) ، 2 / 150 ، د. أمين علي السيد ، في علمي العروض والقافية ، ص 187.

(154) د. صلاح حسنين : المدخل إلى علم الأصوات ، ص 73.

(155) د. إبراهيم أنيس : موسيقى الشعر ، ص 265 ، 266.

(156) د. أحمد كشك : الزحاف والعلة ، رؤية في التجريد والأصوات والايقاع ، ص 389.

(157) د. صلاح حسنين : المدخل إلى علم الأصوات ، ص 23.

(158) أحمد الشايب : الأسلوب ، ص 74.

(159) أحمد الشايب : الأسلوب ، ص 75.

(160) د. شوقي ضيف : التطور والتجديد في الشعر الأموي ، ص 218.

(*) د. ط : بدون طبعة.

(*) د. ت : بدون تاريخ.



المصادر والمراجع

(1) الآمدي (أبو القاسم الحسن بن بشر بن يحيى ت 370هـ) : المؤتلف والمختلف ، تحقيق عبد الستار أحمد فراج ، دار إحياء الكتب العربية ، عيسى البابي الحلبي وشركاه ، القاهرة ، 1381هـ ، 1961م.

(2) إبراهيم أنيس (دكتور) : موسيقى الشعر ، ملتزم الطبع والنشر مكتبة الأنجلو المصرية ، الطبعة السابعة ، 1997م

(3) إبراهيم علي أبو الخشب (دكتور) : الأدب الأموي ، صورة رائعة من البيان العربي ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، 1977م ، د. ط(*).

(4) ابن الأثير (ضياء الدين بن الأثير) : المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر ، قدّم له وحقّقه وشرحه وعلّق عليه ، د. أحمد الحوفي ، د. بدوي طبانة ، الجزآن الأول والثالث ، دار الرفاعي للنشر والطباعة والتوزيع ، الرياض ، الطبعة الثانية ، (1) 1403هـ ، 1983م ، (3) 1404هـ، 1984م.

(5) إحسان عباس (دكتور) : فن الشعر ، دار الثقافة ، بيروت ، لبنان ، الطبعة الثالثة ، د. ت(*).

(6) إحسان النص (دكتور) : العصبية القبلية وأثرها في الشعر الأموي ، الناشر دار الفكر العربي، بيروت ، لبنان ، الطبعة الثانية ، 1973م.

(7) أحمد سيد محمد (دكتور) : نقائض ابن المعتز وتميم بن المعز ، دار المعارف ، القاهرة ، الطبعة الثانية ، 1981م.

(8) أحمد الشايب : الأسلوب ، مكتبة النهضة المصرية ، الطبعة السادسة ، 1966م.

(9) ـــــ : تاريخ الشعر السياسي إلى منتصف القرن الثاني ، ملتزم الطبع والنشر مكتبة النهضة المصرية ، الطبعة الخامسة ، 1396هـ ، 1976م.

(10) ـــــ : تاريخ النقائض في الشعر العربي ، مكتبة النهضة المصرية، الطبعة الثالثة ، 1993م.

(11) أحمد كشك (دكتور) : الزحاف والعلة ، رؤية في التجريد والأصوات والايقاع ، الناشر مكتبة النهضة المصرية ، 1995م ، د. ط.

(12) ـــــ : محاولات للتجديد في إيقاع الشعر ، مطبعة المدينة ، الطبعة الأولى ، 1405هـ ، 1985م.

(13) أحمد محمد الحوفي (دكتور) : أدب السياسة في العصر الأموي ، دار نهضة مصر للطبع والنشر، القاهرة ، الطبعة الخامسة ، 1399هـ ، 1979م.

(14) أحمد مختار عمر (دكتور): دراسة الصوت اللغوي ، عالم الكتب ، القاهرة ، الطبعة الثالثة، 1405هـ ، 1985م.

(15) أحمد مطلوب (دكتور) : معجم المصطلحات البلاغية وتطورها ، الجزء الثاني ، مطبعة المجمع العلمي العراقي ، 1406هـ ، 1986م.

(16) الأصمعي (أبو سعيد عبد الملك بن قريب ت 216هـ) : فحولة الشعراء ، شرح وتحقيق محمد عبد المنعم خفاجي ، وطه محمد الزيني ، المطبعة المنيرية بالأزهر ، القاهرة ، الطبعة الأولى ، 1372هـ ، 1953م.

(17) أمين علي السيد (دكتور) : في علمي العروض والقافية ، دار المعارف ، الطبعة الرابعة ، 1990م.

(18) بطرس البستاني : أدباء العرب في الجاهلية وصدر الإسلام ، دار صادر ، بيروت ، لبنان ، 1930م.

(19) البغدادي (عبد القادر بن عمر البغدادي ت 1093هـ) : خزانة الأدب ولب لباب لسان العرب ، المجلد الأول ، تحقيق وشرح عبدالسلام محمد هارون ، الناشر مكتبة الخانجي ، القاهرة، الطبعة الثالثة ، 1409هـ ، 1989م.

(20) البلاذري (أحمد بن يحيى بن جابر ت 279) : أنساب الأشراف ، الجزء الخامس ، نشره سلمون دون جولتاين ، القدس ، 1936 م ، د. ط.

(21) أبو تمام : نقائض جرير والأخطل ، عُني بطبعهَا لأول مرة عن نسخة الأستانة الوحيدة وعلّق حواشيهَا الأب أنطون صالحاني اليسوعي ، المطبعة الكاثوليكية للآباء اليسوعيين ، بيروت ، 1922م ، الناشر دار المشرق ، بيروت ، لبنان ، 1986م.

(22) جابر عصفور (دكتور): مفهوم الشعر ، دراسة في التراث النقدي ، الناشر دار الثقافة العربية، القاهرة ، 1978م ، د. ط .

(23) الجاحظ (أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ ت 255هـ) : الحيوان ، تحقيق عبدالسلام محمد هارون ، المجمع العربي الإسلامي ، بيروت ، لبنان ، الطبعة الثالثة ، 1388هـ ، 1969م.

(24) ـــ : المحاسن والأضداد ، تحقيق وتقديم فوزي عطوي ، دار صعب ، بيروت ، لبنان ، 1969م، د. ط.

(25) جرير : الديوان ، شرح محمد بن حبيب ، تحقيق د. نعمان محمد أمين ، المجلد الأول ، دار المعارف بمصر ، 1976م ، د. ط 0.

(26) جرير والفرزدق : النقائض ، جمع وشرح أبي عبيدة ، معمر بن المثنى التيمي البصري ت 209هـ ، المجلد الأول ، طبع في مدينة ليدن المحروسة بمطبعة بريل ، باعتناء المستشرق الإنجليزي بيفان ، 1905م.

(27) جميل بثينة : الديوان ، شرح ومراجعة وتقديم د. عبد المجيد زراقط ، منشورات دار ومكتبة الهلال ، بيروت ، لبنان ، الطبعة الأولى ، 1408هـ ، 1989م.

(28) خير الدين الزركلي : الأعلام ، قاموس تراجم لأشهر الرجال والنساء من العرب والمستعربين والمستشرقين ، الجزآن الثالث والسادس ، دار العلم للملايين ، بيروت ، لبنان ، الطبعة الخامسة، 1980م.

(29) الراعي النميري : الديوان ، جمع وشرح وتحقيق د 0 محمد نبيل طريفي ، دار صادر ، بيروت ، لبنان ، الطبعة الأولى ، 2000م.

(30) رجاء عيد (دكتور) : تذوق النص الأدبي ، جماليات الأداء الفني ، الناشر دار قطري بن الفجاءة للنشر والتوزيع ، الطبعة الأولى ، 1414هـ ، 1994م .

(31) ابن رشيق (أبو علي الحسن بن رشيق القيرواني الأزدي) : العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده ، الجزء الأول ، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد ، دار الجيل للنشر والتوزيع والطباعة، بيروت ، لبنان ، الطبعة الرابعة ، 1972م.

(32) رمضان عبد التواب (دكتور) : فصول في فقه اللغة ، الناشر مكتبة الخانجي ، القاهرة ، 1980م، د. ط.

(33) سراقة البارقي : الديوان ، حقَّقه وشرحه د. حسين نصار ، الناشر مكتبة الثقافة الدينية ، الطبعة الأولى ، 1422هـ ، 2001م.

(34) شاكر الفحام (دكتور) : الفرزدق ، دار الفكر العربي ، بيروت ، لبنان ، الطبعة الأولى ، 1397هـ ، 1977م.

(35) شكري محمد عياد (دكتور) : موسيقى الشعر العربي ، مشروع دراسة علمية ، دار المعرفة ، الطبعة الثانية ، 1978م.

(36) شوقي ضيف (دكتور) : التطور والتجديد في الشعر الأموي ، دار المعارف ، الطبعة السادسة، منقحة ، 1977م.

(37) ــــ : العصر الإسلامي ، تاريخ الأدب العربي (2) ، دار المعارف ، الطبعة الثامنة، 1978م.

(38) صلاح الدين صالح حسنين (دكتور) : المدخل إلى علم الأصوات ، دراسة مقارنة ، الناشر مكتبة الخانجي ، القاهرة ، د. ط ، د. ت.

(39) ابن عبد ربه (أبو عمر بن محمد الأندلسي) : العقد الفريد ، الجزء الثاني ، شرحه وضبطه وصححه وعنون موضوعاته ورتب فهارسه أحمد أمين وآخرون ، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر ، الطبعة الثانية ، 1375هـ ، 1956م.

(40) عبدالقاهر الجرجاني : أسرار البلاغة ، تحقيق هـ. ريتر ، إستانبول ، مطبعة وزارة المعارف ، 1954م ، د. ط.

(41) عبدالله التطاوي (دكتور) : المعارضات الشعرية ، أنماط وتجارب ، الناشر دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع ، القاهرة ، 1998م ، د. ط.

(42) عبدالله الطيب المجذوب (دكتور) : المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها ، المجلد الأول، عيسى البابي الحلبي وشركاه ، الطبعة الأولى ، 1955م.

(43) عبد الملك مرتاض (دكتور) : السبع المعلقات ، مقاربة سيمائية ، أنتربولوجية لنصوصها ، دراسة ، من منشورات اتحاد الكتاب العرب ، 1998م ، د. ط.

(44) عثمان موافي (دكتور) : في نظرية الأدب ، من قضايا الشعر والنثر في النقد العربي القديم والحديث ، دار المعرفة الجامعية ، الإسكندرية ، 1984م ، د. ط.

(45) عز الدين علي السيد (دكتور) : التكرير بين المثير والتأثير ، دار المطبعة المحمدية بالأزهر ، القاهرة ، الطبعة الأولى ، 1398هـ ، 1978م.

(46) علي البطل (دكتور) : الصورة الفنية في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري ، دراسة في أصولها وتطورها ، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع ، الطبعة الثانية ، 1401هـ، 1981م.

(47) علي عزت (دكتور) : الاتجاهات الحديثة في علم الأساليب وتحليل الخطاب ، شركة أبو الهول للنشر، الطبعة الأولى ، 1996م.

(48) عنترة : الديوان ، تحقيق ودراسة محمد سعيد ملوي ، المكتب الإسلامي ، الشركة المتحدة للتوزيع ، 1390هـ ، 1970م.

(49) عوض مرسي جهاوي (دكتور) : ظاهرة التنوين في اللغة العربية ، الناشر مكتبة الخانجي ، القاهرة ، دار الرفاعي ، الرياض ، 1403هـ ، 1982م.

(50) أبو الفرج الأصبهاني (علي بن الحسين 356هـ) : الأغاني ،الجزآن الثامن والتاسع ، مصور عن طبعة دار الكتب ، مؤسسة جمال للطباعة والنشر ، د. ط ، د. ت.

(51) الفرزدق : الديوان ، شرحه وضبطه وقدّم له الأستاذ علي فاعور ، دار الكتب العلمية ، بيروت، لبنان ، د. ط ، د. ت.

(52) فضل بن عمار العماري (دكتور) : الشعر والغناء في ضوء نظرية الرواية الشفوية ، مكتبة التوبة ، الرياض ، د. ط ، د. ت.

(53) الفيروزابادي (مجد الدين محمد بن يعقوب ت 817هـ) : القاموس المحيط ، الأجزاء (1 - 4)، دار الكتاب العربي ، بيروت ، لبنان ، د. ط ، د. ت.

(54) ابن قتيبة (محمد عبد الله بن مسلم ت 276هـ) : الشعر والشعراء ، قدّم له الشيخ حسن تميم ، راجعه وأعدَّ فهارسه الشيخ محمد عبدالمنعم العريان، دار إحياء العلوم ، بيروت ، لبنان ، الطبعة الأولى ، 1412هـ ، 1991م.

(55) قصي حسين (دكتور) : العصر الأموي ، تاريخ الأدب العربي ، دار ومكتبة الهلال للطباعة والنشر ، بيروت ، لبنان ، الطبعة الأولى ، 1998م.

(56) قيس لبنى : الديوان ، جمعه وحققه وشرحه د. إميل بديع يعقوب ، الناشر دار الكتاب العربي، بيروت ، لبنان ، الطبعة الثانية ، 1416هـ ، 1996م.

(57) كثير عزة : الديوان ، قدّم له وشرحه مجيد طراد ، الناشر دار الكتاب العربي ، الطبعة الثانية ، 1416هـ ، 1995م.

(58) ابن كثير (عماد الدين أبي الفداء إسماعيل ت 774هـ) : البداية والنهاية، الجزء الثاني عشر، تحقيق د. عبدالله بن عبد المحسن التركي ، دار هجر للطباعة والنشر والتوزيع ، القاهرة ، الطبعة الأولى ، 1418هـ ، 1998م .

(59) كمال أبو ديب (دكتور) : في البنية الإيقاعية للشعر العربي ، نحو بديل جذري لعروض الخليل ، ومقدمة في علم الإيقاع المقارن ، دار العلم للملايين ، بيروت ، لبنان ، الطبعة الأولى، 1974م.

(60) مجنون ليلى (قيس بن الملوح) : الديوان ، جمع وترتيب أبي بكر الوالدي، تحقيق جلال الدين الحلبي ، مطبعة مصطفى البابي الحلبي ، مصر ، القاهرة ، الطبعة الأولى ، 1358هـ ، 1939م.

(61) محمد إبراهيم جمعة : جرير ، نوابغ الفكر العربي (19)، دار المعارف بمصر ، د. ط ، د. ت.

(62) محمد حماسة عبد اللطيف (دكتور) : الجملة في الشعر العربي ، الناشر مكتبة الخانجي ، القاهرة ، الطبعة الأولى ، 1990م.

(63) محمد بن سلام الجمحي (139 – 231 هـ) : طبقات فحول الشعراء ، السِّفر الثاني ، قرأه وشرحه محمود محمد شاكر ، مطبعة المدني ، الناشر دار المدني بجدة ، 1974م ، د.0 ط.

(64) محمد عبد العزيز الكفراوي (دكتور) : جرير ونقائضه مع شعراءعصره ، دار نهضة مصر للطبع والنشر ، القاهرة ، 1958م ، د. ط .

(65) محمد عبد المطلب (دكتور) : البلاغة العربية ، قراءة أخرى ، الشركة المصرية العالمية للنشر ، لونجمان ، الطبعة الأولى ، 1997م.

(66) ـــــ : بناء الأسلوب في شعر الحداثة ، التكوين البديعي ، دار المعارف ، الطبعة الأولى ، 1993م.

(67) ـــــ : قضايا الحداثة عند عبد القاهر الجرجاني ، القاهرة ، 1990م ، د. ط.

(68) محمد غنيمي هلال (دكتور) : النقد الأدبي الحديث ، دار نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع ، الفجالة ، القاهرة ، 1977م ، د. ط .

(69) محمد فتوح أحمد (دكتور) : الشعر الأموي ، القاهرة ، 1977م.

(70) محمد محمد حسين (دكتور) : الهجاء والهجاءون في صدر الإسلام ، دار النهضة العربية للطباعة والنشر ، بيروت ، لبنان ، د. ط ، د. ت.

(71) محمد مصطفى هدارة (دكتور): الشعر في صدر الإسلام والعصر الأموي ، دار النهضة العربية للطباعة والنشر ، بيروت ، لبنان ، 1995م ، د. ط.

(72) المرزباني (أبو عبيد الله محمد بن عمران ت 384هـ) : الموشح في مآخذ العلماء على الشعراء، وقف على طبعه ، واستخرج فهارسه ، محب الدين الخطيب ، المطبعة السلفية ، القاهرة ، الطبعة الثانية ، 1385هـ.

(73) مسعد بن عيد العطوي (دكتور) : الغموض في الشعر العربي ، مكتبة الملك فهد للنشر، الرياض ، الطبعة الثانية ، 1420هـ.

(74) مصطفى الشكعة (دكتور) : رحلة الشعر من الأموية إلى العباسية ، عالم الكتب ، بيروت، الطبعة الثالثة ، 1979م.

(75) النابغة الذبياني : الديوان ، تحقيق وشرح كرم البستاني ، دار صادر ، بيروت ، لبنان ، د 0 ط، د. ت.

(76) النعمان القاضي (دكتور) : الفرق الإسلامية في الشعر الأموي ، دار المعارف بمصر ، 1970م، د . ط.

(77) نجيب محمد البهبيتي : تاريخ الشعر العربي حتى آخر القرن الثالث الهجري ، دار الثقافة للنشر والتوزيع ، الدار البيضاء ، 1401هـ ، 1981م ، د. ط.

(78) أبو هلال العسكري : الفروق في اللغة ، مصححة ومقابلة على عدة مخطوطات ونسخ معتمدة، منشورات دار الآفاق الجديدة ، بيروت ، لبنان ، الطبعة الثانية ، 1977م .

(79) ابن واصل الحموي : تجريد الأغاني ، تحقيق د 0 طه حسين ، إبراهيم الإبياري ، سلسلة الذخائر، الهيئة العامة لقصور الثقافة ، القاهرة ، 1997م ، د. ط.

(80) يسرية يحيى المصري (دكتورة) : بنية القصيدة في شعر أبي تمام ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، الطبعة الأولى ، 1997م.

الدوريـــــات

(1) صلاح فضل (دكتور) : مقال «إنتاجُ الدِّلالة»، مجلة فصول ، أكتوبر ، 1980م.

(2) عبدالحفيظ السيد أحمد (دكتور) : بحث بعنوان «البناء المقطعي وأثره في التغيرات الصوتية»، مجلة كلية الآداب ، جامعة أسيوط ، العدد الأول ، 18 / 1419هـ ، 97 / 1998م.

(3) محمد علي رباع (دكتور) : بحث بعنوان «النظام المقطعي وهمزة الوصل في العربية»، حولية كلية الإنسانيات والعلوم الاجتماعية ، جامعة قطر ، العدد السابع عشر، 1415هـ ، 1994م.

المراجع الأجنبية

(1) R.Jakobsom، Essais de Linguistique generale، t.I، Minuit، Paris، 1963 .



الشاعر الجاهلي المغمور، أبو دواد الإيادي

مصطفى رجب(*)

شاع في كتب الأمثال العربية قولهم «جار كجار أبي دواد» فمن أبو دواد؟ وما الذي فعله ذلك الجار الذي خلد فعله ذكراه؟ ولم ضاع شعر أبي دواد؟.

لقد كان أبو دواد الإيادي شاعراً مجيداً للوصف، وكان ابنه شاعراً واسمه دواد، وابنته دوادة شاعرة أيضاً. ولكن ما بقي من تراث هذه الأسرة الشاعرة قليل في بطون أمهات الكتب. برغم جودته ورقته. وفي السطور التالية نقضي ساعة في ضيافة هذه الأسرة الشاعرة التي ذاع صيتها وضاع صوتها بين رياح التاريخ الأدبي الهوجاء.

اسمه وكنيته:

لم يتفق المؤرخون على اسم أبو دواد الإيادي. وهناك عدة روايات:

- قال الأصفهاني[1]: إن اسمه جارية بن الحجاج. وكان أبوه يلقب بحمران ابن بحر بن عصام بن منبه بن حذاقة بن زهير بن إياد بن نزار بن معد. ونسب القول بهذا إلى يعقوب بن السكيت.

(*) باحث مصري.

- وقال محمد بن حبيب البغدادي (ت 245هـ) في كتابه «كنى الشعراء» أن اسمه حارث بن حمران بن بحر بن عصام، وأشار عبدالسلام هارون في تحقيقه لهذا الكتاب إلى ما أورده صاحب المؤتلف من أن اسمه جويرية بن الحجاج أو حنظلة بن الشرقي كما في الشعر والشعراء[2].
- وقال الآمدي في «المؤتلف والمختلف»: اسمه جويرية بن الحجاج من حي من إياد[3].
- وقال ابن قتيبة في «الشعر والشعراء»: اختلفوا في اسمه فقال بعضهم هو جارية بن الحجاج. وقال الأصمعي: هو حنظلة بن الشرقي. وقد علق المحقق أحمد محمد شاكر على هذه العبارة واصفاً إياها بالشذوذ لأن حنظلة بن الشرقي هو أبو الطمحان القيني ووردت له ترجمة في الشعر والشعراء نفسه، كما أن الأصمعي الذي نسب إليه تسمية أبي دؤاد بحنظلة أورد لأبي دواد قصيدة في الأصمعيات وقال: اسمه جارية بن الحجاج»[4].
- وقال كارل بروكلمان إن اسمه: جورية بن الحجاج[5].
- وقالت د. بنت الشاطئ في شرحها لرسالة «الصاهل والشاحج» لأبي العلاء المعري عن جمهرة الأنساب أنه جارية بن الحجاج كما أشارت إلى ما أورده ابن قتيبة من خلاف في اسمه[6].
- وذكر ابن خلكان أن اسمه حارثة بن حجاج وقيل حنظلة بن شرقي[7].

وحاصل ما تقدم أن اضطراب الرواة في ذكر اسمه يجعلنا أمام أحد الاحتمالات التالية:

1 – أن يكون اسمه حارثة أو جارية. وواضح أن الاختلاف بينهما مرجعه إلى ظاهرة التصحيف التي كانت تسيطر على كتب التراث التي قلما ورد فيها نقط الحروف فمبنى الكلمتين – بدون النقط – واحد هكذا (حارىه).

2 – وأن تسمية «جويرية» وهي تصغير جارية التي أوردها الآمدي ونقلها عنه بروكلمان تقوي احتمال أن يكون الاسم جارية لا حارثة. وقد تكون تصغير الاسم صاحبه حقبة من حياته في أول عمره مثلاً.

3 – ولا خلاف بين الرواة على أن اسم أبيه «الحجاج» وأن لقب الحجاج هذا كان (حمران) مما جعل محمد بن حبيب ينسبه إلى اللقب فيقول إن اسمه: حارث بن حمران.

4 – ولا خلاف بين الرواة على أن اسمه بعد أبيه مستقيم فجده هو بحر ابن عصام.

5 – وأما حنظلة بن شرقي فهو خطأ محض، أو قول منسوب إلى الأصمعي دون دليل وقد نقله ابن خلكان فيما يبدو عن ابن قتيبة وإن لم ينص على ذلك صراحة.

وأما كنيته (أبو دواد) فقد أشار إليها ابن منظور[8] في لسان العرب في مادة (دود) فقال: «قال ابن الأعرابي: الدوادي مأخوذ من الدواد وهو وهو الخضف الذي يخرج من الإنسان. وبه كني أبو دواد الايادي والخضف – كما قال في اللسان أيضاً – هو الضراط وأنشد:

إنا وجدنا خلقاً بئس الخلق

عبداً إذا ما ناء بالحمل خضف

أغلق عنا بابه ثم حلف

لا يدخل البوابُ إلا من عَرَف

ولكننا نستبعد هذا المعنى اللغوي البعيد عن الذوق العربي هو مصدر الكنية، ونميل إلى أن يكون أبو دواد قد كني بهذه الكنية لأن له ولداً اسمه دواد أشارت المصادر التاريخية إلى وجوده وإلى أن لهذا الولد مع أبيه مواقف مشهودة سيأتي ذكرها ولعله كان أكبر – أو من أكبر – أولاده فكني به.

موطنــــه:

يبدو أن دواد بن أبي دواد كان من أكابر بني إياد الذين سكنوا شمالي الجزيرة العربية فقد وصفه المؤرخون بأنه كان أحد نُعّات الخيل الثلاثة المشهورين

والآخران هما طفيل الغنوي والنابغة الجعدي. قالوا: «وإنما أحسن أبو دواد وصف الخيل لأنه كان على خيل النعمان بن المنذر».

وهناك من النصوص ما يدل على أن إياداً اختارت السكنى بأرض ما بين نهري دجلة والفرات. فقد روى الأخفش الأصغر (ت 315هـ) في كتاب «الاختيارين»[9] قصيدة للأخنس بن شهاب التغلبي مطلعها:

لابنة حيطان بن عوف منازل كما رقّش العنوان في الرق كاتب

يذكر فيها بعض تنقلات قبائل العرب في أراضي الجزيرة فيقول:

وبكر لها بر العراق، وإن تخف يحل دونها، من اليمامة حاجب

وصارت تميم بين قف ورملة لها في حبال منتأى ومذاهب

وكلب لها خبث فرملة عالج إلى الحرة الرجلاء حيث تحارب

وغسان حي، عزهم في سواهم يجالد عنهم حسر وكتائب

إلى أن يقول:

وغارت إياد في السواد ودونها برازيق عجم تبتغي وتضارب

فالمراد بالسواد هنا أرض العراق، والبرازيق واحدها برزيق وهو الموكب بالفارسية.

كما روى الأخفش أيضاً في كتابه هذا قصيدة للأسود بن يعفر النهشلي[10] مطلعها:

نام الخليّ وما أحسن رقادي والهم محتضر لدى وسادي

جاء فيها:

ماذا أؤمل بعد آل محرق تركوا منازلهم وبعد إياد؟

أهل الخورنق والسدير وبارق والقصر ذي الشرفات من سنداد

أرضاً تخيرها لبرد مقيلها كعب بن ماجة وابن أم دواد

وسنداد أسفل الحيرة بينها وبين البصرة، كما جاء في المصادر، وقد كانت

الحيرة هي عاصمة ملك المناذرة وهم من أصول عربية يمنية ترجع إلى قبيلة لخم وقد جاءوا إلى أرض العراق في حوالي القرن الثالث الميلادي واتخذوا الحيرة مستقراً لهم وهي تقع على الضفة الغربية لنهر الفرات على بعد ثلاثة أميال من المكان الذي بنيت فيه الكوفة فيما بعد[11].

وكانت قبيلة إياد – التي دان أكثر أفرادها بالنصرانية هم وتغلب وبكر – وقد غادرت أرض البحرين بعد أن أجْلتها عنها قبيلة عبد القيس، إلى أرض العراق بين النهرين واستوطن الإياديون تكريت وسنداد وغيرهما من تلك البلاد الخصبة واتخذوا الزراعة مهنة لهم. و لم تكن الزراعة من المهن التي تتفق مع الطبيعة العربية التي تميل إلى التجارة والرعي. فقد كان العرب يرون في الزراعة ذلاً وهواناً لأنها كانت حرفة الحضر وأهل الحضر المستقرين، أما أهل البادية فكانوا أهل مغامرة وفتوة. وقد عير الأعشى قبيلة إياد بامتهان الزراعة. فقال[12]:

لسنا كمن جعلت إياد دارها تكريت تنظر حبها أن يحصدا

قوماً يعالج قُمّلاً أبناؤهم وسلاسلاً أجداً وباباً موصدا

وهذه الأبيات السابقة تدل على مساكن إياد بعامة ومساكن أبي دواد (ابن أم دواد) وكعب بن مامة بصفة خاصة.

وذهب ابن خلكان في ترجمته لأبي عبدالله محمد بن سنان الحراني التباني الحاسب (ت 310هـ) وهو عالم فلكي قديم توفي بموضع يسمى الحضر بفتح الحاء وسكون الضاد – وهي مدينة قديمة بالقرب من تكريت بين دجلة والفرات في البرية يلقب حاكمها بالساطرون – بفتح السين وكسر الطاء وضم الراء – وهو لفظ سرياني معناه الملك، إلا أن الإيادي ذكر في شعره حصار أردشير بن بابل أول ملوك الفرس لهذه المدينة وقتل الساطرون فقال أبو دواد[13]:

وأرى الموت قد تدلى من الـ حضر على رب أهله الساطرون

مرعته الأيام من بعد ملك ونعيم وجوهر مكنون

مكانة أبي دواد بين قومه:

روى الأصفهاني في الأغاني (377/16) عن الأصمعي أن أبا دواد كان على خيل المنذر بن ماء السماء فأكثر وصفه للخيل. وكان المنذر بن ماء السماء (514-554م) من أشهر ملوك المناذرة ومحط رحال الشعراء وكان يتمتع بشخصية قوية فقد رفض الديانة المزدكية التي عرضها عليه «قباذ» ملك الفرس الذين كان المناذرة يتبعونهم سياسياً مما أدى إلى عزله حتى أعاد كسرى أنوشروان الذي خلف قباذاً وكان يبغض المزدكية فعاد المنذر حاكماً للحيرة وعادت معه عاداته التي عرف بها مثل يومي النعيم والبؤس وغيرهما.

ولا شك أن تولية أبي دواد أمر الخيل بالنسبة لملك كالمنذر كانت دليلاً على مكانة اجتماعية متميزة حظي بها هذا الشاعر الإيادي مما جعله يتفنن في نيل الحظوة بتجويد شعره وإتقان عمله، فأجاد في وصفه الخيل حتى اشتهر. وقد كان لأبي دواد ناقة تسمى الزباء وكان بنو إياد - فيما يروي صاحب الأغاني - يتبركون بها. فلما أصابتهم سنة قاحلة تفرقوا ثلاث فرق: فرقة سلكت في البحر فهلكت، وفرقة قصدت اليمن إلى حيث أصولها الأولى فسلمت. وفرقة قصدت أرض جيرانهم من قبيلة بكر بن وائل فنزلوا بالحارث بن همام وكان السبب في ذلك أنهم أرسلوا الزباء ناقة أبي دواد التي كانوا يتبركون بها واتبعوا سيرها فحيثما اتجهت اتبعوها. ومازالوا كذلك حتى بركت في فناء الحارث بن همام وكان أكرم الناس جواراً، فقال أبو دواد يمدحه ويذكر ناقته الزباء:

فإلى ابن همام بن مرة أصعدت ظعن الخليط بهم فقل زيالها

أنعمت نعمة ماجد ذي منة نصبت عليه من العلا أظلالها

وجعلتنا دون الولي فأصبحت زباء منقطعاً إليك عقالها

ويبدو أن أبا دواد لم يتبوأ تلك المكانة في قومه إلا بعد أن ظهرت عليه مخايل الفروسية وأمارات الشجاعة فقد روى له أبو العلاء المعري في رسالة الصاهل والشاحج أبياتاً تموج بالفخر والفروسية وحب ركوب الخيل يقول فيها[14]:

علقت هامتي ببعض ما يصـ ـنع مني الأعنة الأقدار
وانجرادي بهن نحو عدوي وارتحالي البلاد والتسيار
تلكم لذتي إلى يوم موتي إن موتاً وإن عمرت قصار

قصة جار أبي دواد:

ولا نستطيع ونحن نتحدث عن مكانة أبي دواد بين قومه أن نتغاضى عن البيت الشهير الذي يتردد كثيراً في كتب التراث منسوباً إلى الشاعر قيس بن زهير العبسي وهو قوله:

أطوف ما أطوف ثم آوي إلى جار كجار أبي دواد

ويروي أحياناً:

سأفعل ما بدا لي ثم آوي إلى جار كجار أبي دواد

وقد ورد ذكر ذلك الجار نفسه في قول طرفة بن العبد يمدح عمرو بن هند:

إني كفاني من هم هممت به جار كجار الحذاقي الذي انتصفا

والحذاقي هو أبو دواد منسوباً إلى حذاق وهم قبيلة من إياد. فمن ذلك الجار؟ الحقيقة أن الرواة اضطربوا في تحديد شخصية ذلك الجار فمنهم من ذهب إلى أنه كعب بن مامة الإيادي وهو ابن عم أبي دواد. ومنهم من ذهب إلى أنه الحارث بن همام بن مرة بن ذهل بن شيبان. ومنهم من ذهب إلى أنه المنذر بن ماء السماء. وقد روى الأصفهاني ثلاث قصص يبدو فيها عدم القدرة على تحديد ذلك الجار الشهم من بين هؤلاء الثلاثة. أما ابن قتيبة فقد جعل ذلك الجار ملكاً من ملوك اليمن لجأ إليه أبو دواد، ثم جعله مرة ثانية الحارث بن همام بن مرة. ثم نقل عن أبي عبيدة أنه كعب بن مامة. و لم يحدد لنا كذلك إلى أي الروايات يميل.

أما أن هذا الجار الممدوح هو الحارث بن همام فقد ساق ابن قتيبة في

تأييد ذلك قصة مؤداها أن قباذ – ملك الفرس – أرسل جيشاً بقيادة الحارث بن همام لتأديب قبيلة إياد فاستجار به قوم من إياد فيهم أبو دواد فأجارهم. وقد سبق أن أشرنا إلى أن قباذ هذا أراد أن يفرض الديانة المزدكية التي يدين بها على المناذرة فلم يفلح إزاء تشدد المنذر بن ماء السماء مما أدى إلى عزل المنذر ثم تولى كسرى أنوشروان فأعاد المنذر ملكاً على الحيرة. ولا يبعد أن يكون قباذ قد جيّش جيوشاً أرسلها إلى الحيرة ولكن من المستبعد أن يكون الحارث بن همام إذا كان أميراً لهذا الجيش من الوهن والضعف بحيث يغيث أي مستغيث. ويعفو عن بني إياد – وهو مرسل إليهم كما روى ابن قتيبة – لمجرد أن أبا دواد استجاره. وحتى إذا أجاره من القتل والتشريد فهل ستدوم بينهما العشرة حتى يصبح ممدوحاً له وموصوفاً بأنه خير جار؟. وعلى فرض صحة تلك الرواية فماذا فعل أبو دواد بعد أن آلت دولة قباذ وعاد المنذر بن ماء السماء ملكاً على الحيرة وكان أبو دواد كما قدمنا قيّماً على خيله؟ الذي نميل إليه أن تلك الرواية هشة لا تثبت لنقد ولا تقوى أمام تمحيص.

أما الأصفهاني فقد روى أن أبا دواد مدح الحارث بن همام فأعطاه عطايا كثيرة ثم مات ابن لأبي دواد وهو في جوار الحارث فوداه. فمدحه أبو دواد فحلف له الحارث أنه لا يموت له ولد إلا وداه. ولا يذهب له مال إلا أخلفه فضربت العرب المثل بجار أبي دواد. وهذه أيضاً قصة يبدو عليها الوهن لأن الحارث يبدو فيها شخصاً أهوج سريع الانفعال. ما إن سمع قصيدة المدح حتى أقسم ليدين كل ميت من البنين وليخلفن كل فائت من المال وكان حرياً بالرواة أن ينقلوا إلينا شيئاً من قصيدة تفعل هذا الفعل السحري في نفس من قيلت فيه، وهو ما لا نجد له في كتب التراث أثراً. فليس فيما بين أيدينا من مصادر أو أبيات يمدح منها أبو دواد الحارث بن همام سوى تلك الأبيات الثلاثة التي ذكرناها سابقاً في حديث ناقته الزباء.

وأما الرواية الثانية التي ذهبت إلى أن جار أبي دواد هو كعب بن مامة

الإيادي – ابن عمه – فقد أسندها ابن قتيبة إلى أبي عبيدة وأسندها الأصفهاني أيضاً إلى أبي عبيدة فقال: جاور أبو دواد الإيادي كعب بن مامة الإيادي فكان إذا هلك له بعير أو شاة أخلفها. وهذه الرواية ليست ببعيدة فقد روى الأصمعي في الأصمعيات قصيدة أبي دواد الشهيرة التي مطلعها:

منع النوم ماوي التهمام وجدير بالهم من لا ينام

والتي منها بيته الشهير:

لا أعد الأقتار عدما ولكن فقد من قد رزئته الإعدام

ومنها يعتب على ابن عمه كعب بن مامة فيقول:

وأتاني تقحيم كعب لي المن طق أن النكيثة الإقحام

في نظام ما كنت فيه فلا يز زنك شيء لكل حسناء ذام

ولقد رابني ابن عمي كعب أنه في يوم ما لا يرام

فإذا صح أن جار أبي دواد المقصود هو ابن عمه كعب بن مامة الإيادي، فلا يبعد أن يكون هذا العقاب الذي ورد في هذه القصيدة الأصمعية مما يكون بين الجيران والأصبه ممن يعرف بعضهم أقدار بعض، ولا يبعد أن تكون هذه القصة – أعني قصة مجاورة أبي دواد لكعب بن مامة وتعهد كعب بأن يخلف ما يتلف من ابن أبي دواد – مما ألف الرواة أن يصطنعوه إذا ما اشتهر علم من الأعلام بصفة من الصفات. وكان كعب بن مامة ممن سار ذكرهم في بلاد العرب واشتهروا بالجود والكرم فقد أثر رفيقة النمري بالماء ومات عطشاً فضرب بالمثل في الكرم والتضحية (مجمع الأمثال 162/1) ومن ثم فلا يبعد أن يسند الرواة إليه كثيراً مما يقابلهم من قصص المروءة والشهامة.

وأما القصة الثالثة التي جعلت المنذر بن ماء السماء هو جار أبي دواد المعني في البيتين المنسوبين إلى قيس بن زهير وطرفة فقد ساقها الأصفهاني فقال:

«كان أبو دواد الإيادي الشاعر جاراً للمنذر بن ماء السماء. وإن أبا دواد نازع رجلاً بالحيرة من بهراء يقال له رقبة بن عامر بن كعب بن عمرو، فقال له رقبة: صالحني وحالفني. فقال أبو دواد: فمن أين تعيش إياد إذاً، فوالله لولا ما تصيب من بهراء لهلكت، وانصرفا على تلك الحال.

ثم إن أبا دواد أخرج بنين له ثلاثة في تجارة إلى الشام، فبلغ ذلك رقبة البهراني، فبعث إلى قومه فأخبرهم بما قال له أبو دواد عند المنذر، وأخبرهم أن القوم ولد أبي دواد، فخرجوا إلى الشام، فلقوهم فقتلوهم، وبعثوا برؤوسهم إلى رقبة، فلما أتته الرؤوس صنع طعاماً كثيراً، ثم أتى المنذر، فقال له: لقد اصطنعت لك طعاماً كثيراً، فأنا أحب أن تتغذى عندي، فأتاه المنذر وأبو دواد معه، فبينما الجفان ترفع وتوضع، جاءته جفنة عليها بعض رؤوس بني أبي دواد، فوثب وقال: أبيت اللعن! إني جارك، وقد ترى ما صنع بي، وكان رقبة أيضاً جاراً للمنذر. فوقع المنذر منهما في سوءة، وأمر برقبة فحبس، وقال لأبي دواد: أما يرضيك توجيهي بكتيبتي الشهباء والدوسر إليهم؟ قال: بلى. قال: قد فعلت. فوجه إليهم بالكتيبتين.

فلما بلغ ذلك رقبة قال لامرأته: ويحك! الحقي بقومك فأنذريهم، فعمدت إلى بعض إبل زوجها فركبته، ثم خرجت حتى أتت قومها، فلما قربت منهم تعرت من ثيابها، وصاحت وقالت: أنا النذير العريان، فأرسلتها مثلاً، فعرف القوم ما تريد، فصعدوا إلى أعالي الشام، وأقبلت الكتيبتان فلم تصيبا منهم أحداً، فقال المنذر لأبي دواد: قد رأيت ما كان منهم وأنا أفدي كل ابن لك بمائتي بعير، فأمر له بستمائة بعير، فرضي بذلك، فقال فيه قيس بن زهير العبسي:

سأفعل ما بدا لي ثم آوي   إلى جار كجار أبي دواد

وهذه القصة الثالثة كما هو واضح فيها كثير من الغلو، وإن كانت توافق كثيراً من الطبائع العربية الحادة، ولا تخالف الواقع التاريخي الذي عاش فيه أبو دواد مقرباً من المنذر بن ماء السماء.

والجمع بين الروايات الثلاث ليس عسيراً. فلنا أن نتخيل أن أبا دواد وقومه نزلوا بالحارث بن همام في أول مقدم قبيلتهم من البحرين مهزومين مطرودين على أيدي قبيلة عبد القيس، فأكرم وفادتهم وقضى حاجاتهم وأخلف بعض ما تلف من أموالهم. وقد مدحه أبو دواد على حسن جواره فتناقل الرواة بعض هذا المدح الذي لم يعد له بين أيدينا وجود يذكر باستثناء تلك الأبيات الثلاثة التي أشرنا إليها عند حديثنا عن ناقة أبي دواد (الزباء) التي بركت في فناء الحارث بن همام. ثم زالت تلك العلاقة لأية أسباب طرأت أو إذا صح ما روي من أن الحارث كلف محاربة بني إياد لحساب ملك الفرس «قباذ». فلما عاد الملك إلى المنذر عاد بنو إياد ليعيشوا في كنفه. وأما أن يكون جار أبي دواد المقصود هو كعب بن مامة فهذا ما نستبعده لكونه ابن عمه. والعرب لا تصف الكريم ذا المروءة بأنه (جار) فلان إلا إذا كان الجوار هو العلاقة الوحيدة بينهما كما هو الحال بين أبي دواد والمنذر، أو أبي دواد والحارث. ولعل أبي دواد مدح الثلاثة فتناقل الرواة أخبار مديحه إياهم ثم سمعوا بقصة دفع أحدهم دية أولاده أو إخلاف ما تلف من ماله، فجعلوا كعبا مرة وجعلوا الحارث مرة ثانية وجعلوا المنذر مرة ثالثة. وكل من الثلاثة من ممدوحي أبي دواد.

وليس الجوار بالأمر اليسير عند العرب، فقد كان من مفاخرهم حماية الجار وبخاصة إذا كان ذلك الجار غريباً لاذ بقوم أو استعاذ بهم أو استنصرهم فقد كانوا يبذلون في سبيل حمايته كل ما يستطيعون من قوة. وقد كان أبو دواد نفسه ممن يرعون حرمة الجار فهو يفخر بذلك فيقول عن قومه[17]:

أرى جارنا آمناً وسطنا يروح بعقد وثيق السبب
إذا ما عقدنا له ذمة شددنا العناج وعقد الكرب

والعناج عروة في أسفل الدلو من باطن تشد إلى أعلى الكرب، فإذا انقطع الحبل أمسك العناج الدلو حتى لا يقع في البئر، والكرب هو الحبل الذي يربط به الدلو وقد يثنى ويثلث تقوية له، فهو يعني بهذا شدة عنايتهم بالعهد الذي يربطهم بجيرانهم.

وفي موقف آخر نرى أبا دواد يعاتب بعض قومه من بني كعب وعمرو فيذكر أنهم لم يحفظوا له ما ينبغي من حقوق الجوار فيقول(18):

كنت جاراً لكم فأشمتم النا ... س بي اليوم آل كعب وعمرو

شركم حاضر ودركم در ... فردوس من الأرانب بكسر

فلا غرو إذا كان أبو دواد يرعى للجوار هذه المنزلة، أن يكون هو نفسه خير مداح لمن يحسن جواره ويرعى حرمته سواء أكان ذلك الجار هو سيده ومليكه المنذر أو ابن عمه كعباً أو الحارث بن همام.

شاعرية أبي دواد:

تدل النصوص التي وصلت إلينا من شعر أبي دواد، ومن أقوال نقاد الشعر رواته عنه على أنه كان شاعراً مجيداً مطبوعاً. إلا أن الرواة لم يتوسعوا في رواية شعره لأن لغته ليست بنجدية كما نقل ابن قتيبة عن الأصمعي.

ويروي ابن قتيبة أيضاً أن الحطيئة حين سئل من أشعر الناس؟ قال: الذي يقول:

لا أعد الأقتار عدماً ولكن ... فقد من قد رزئته الإعدام

من رجال من الأقارب فادوا ... من حذاق هم الروس الكرام

فيهم للملايين أناة ... وعرام إذا يردم العرام

فعلى إثرهم تساقط نفسي ... حسرات، وذكرهم لي سقام

وهذه القصيدة أجود شعره، ويستجاد منها قوله في صفة إبله:

إبلي الإبل لا يحوزها الرا ... عون، مج الندى عليها المدام

سمنت فاستحش أكرعها، الـ ... ـني في ولا السنام سنام

فإذا أقبلت تقول: إكام ... مشرفات، بين الإكام إكام

وإذا أعرضت تقول: قصور ... من سماهيج فوقها آطام

وإذا ما فجئتها بطن غيث ... قلت: نخل قد حان منها صرام

فهي كالبيض في الأداحي، ما يو ... هب منها لمستتم عصام

وقد شهد لأبي دواد في مقدرته الفذة على وصف الخيل كل من الأصمعي وأبي عبيدة وهما من أعلام اللغويين المتذوقين فقد قال الأصمعي فيما يروي صاحب الأغاني: «ثلاثة كانوا يصفون الخيل، لا يقاربهم أحد: طفيل، وأبو دواد، والجعدي. فأما أبو دواد فإنه كان على خيل المنذر (بن ماء السماء). وأما طفيل فإنه كان يركبها وهو أغرل إلى أن كبر، وأما الجعدي فإنه سمع ذكرها من أشعار الشعراء فأخذ عنهم».

وقال أبو عبيدة: «أبو دواد أوصف الناس للفرس في الجاهلية والإسلام وبعده طفيل الغنوى والنابغة الجعدي».

ونقل صاحب الأغاني عن ابن الأعرابي قوله: «لم يصف أحد قط الخيل إلا احتاج إلى أبو دواد».

وقد شهد لأبي دواد بالقدرة الفنية علم لغوي آخر هو أبو الأسود الدؤلي فقد روى الأصفهاني أن الإمام علياً كرم الله وجهه كان من عادته أن يفطر الناس في رمضان، وكان من عادته إذا فرغ الناس من العشاء، أن يتكلم معهم قليلاً أو كثيراً. وحدث ذات ليلة أن اختصم الناس حتى ارتفعت أصواتهم في أشعر الناس. قال الإمام علي لأبي الأسود الدؤلي: قل يا أبا الأسود. فقال أبو الأسود الدؤلي - وكان يتعصب لأبي ال دواد-: أشعر الناس الذي يقول:

ولـقـد اغـتـدى يـدافـع ركـنـي	أهـــــو ذو مـيـعـة إضـريـج
مخـلـط مـزيـل مـكـر مـفـر	مـنـفـح مـطـرح سـبـوح خـروج
سـلـهـب شـرجـب كـأن رمـاحـاً	حـمـلـتـه وفي الـسـراة دمـوج

فهو يصف حصانه في هذه الأبيات ذات الكلمات الغليظة بأنه حصان متمرس يحسن الجري ويتفنن فيه، ويحسن مسابقة الخيل، وينتقل في جريه من حال إلى أحسن حال منها.

وقد نقل الأصفهاني أيضاً شهادة الحطيئة لأبي دواد بأنه أشعر الناس تلك

التي ذكرها ابن قتيبة، ومن مجموع هذه الشهادات يظهر لنا أن أبا دواد كان يتمتع بسمعة فنية طيبة حتى بعد عصره بعهد طويل.

أسرة أبي دواد:

يبدو أن أبا دواد كان مزواجاً وكان ذا أسرة كبيرة، فقد سبق أن ذكرنا أن ثلاثة من أبنائه قتلهم رقبة البهرائي ووداهم المنذر بن ماء السماء كما سبق أن أشرنا إلى أن كنيته من المرجح أن يكون قد كني بها بعد أن كبر ابنه دواد الذي أصبح بدوره شاعراً، وقد روى له صاحب المؤتلف والمختلف أبياتاً قال إنه رثى به أخاه هي قوله[19]:

فبات فينا وأمسى تحت هادية ... يا بعد يومك من ممسى وإصباح

لا يدفع السقم إلا أن يسقيه ... ولو ملكنا مسحنا السقم بالراح

لا يصاحب الغي إلا حيث فارقه ... إلى الرشاد ولا يصغي إلى اللاجي

إلا أن الأصفهاني في جعل هذه الأبيات في رثاء أبيه أبي دواد وروى منها بيتين فقط هما:

فبات فينا وأمسى تحت هائرة ... ما بعد يومك من ممسى وإصباح

لا يدفع السقم إلاأن نفديه ... ولو ملكنا مسحنا السقم بالراح

وواضح أن فيهما تصحيفاً أو تحريفاً.

ومما جعلنا نقول إن أبا دواد كان مزواجاً تلك الروايات التي ساقها من أرخوا له عن خلافاته مع زوجاته. فقد روى أن زوجة أم دواد ماتت وتزوج غيرها وكان دواد قد أصبح شاباً فأولعت به زوجة أبيه التي كانت محظية عند أبي دواد، فأرادت أن تكيد لدواد فأمرت أباه أن يطرده من منزله فخرج به وقد أردفه خلفه إلى أرض جرداء ليس فيها شيء، فألقى سوطه متعمداً وقال: أي دواد. انزل فناولني سوطي، فنزل، فدفع أبو دواد بعيره بعيداً عنه ثم قال يخاطبه:

أدواد إن الأمر أصبح ما ترى ... فانظر دواد لأي أرض تعمد؟

فقال له دواد: على رسلك. فتمهل في سيره فقال له دواد:

وبأي ظنك أن أقيم ببلدة   جرداء ليس بغيرها متلدد؟

فرجع إليه وقال له: أنت والله ابني حقاً. ثم رده إلى منزله، وطلق امرأته.

ورووا أنه كان متزوجاً من امرأة يقال لها أم صبير فكانت تلومه على إنفاقه المال في المكرمات وبذله للأقربين والمحتاجين فلم يكن يسمع لومها فساءت بينه وبينها العلاقات حتى هجرته وفي هذه الزوجة يقول من قصيدة له:

في ثلاثين ذعذعتها حقوق   أصبحت أم حبتر تشكوني

زعمت لي بأنني أفسد الما   ل وأزويه عن قضاء ديوني

أملت أن أكون عبداً لمالي   وتهنا بنافع المال دوني

ويقول فيها من قصيدة أخرى:

حاولت حين صرمتني   والمرء يعذر لا محاله

والدهر يلعب بالفتى   والدهر أروغ من ثماله

والمرء يكسب ماله   والشح يورثه الكلاله

والعبد يقرع بالعصا   والحر تكفيه المقاله

والسكت خير للفتى   فالحين من بعض المقاله

وقد روى الأصفهاني ما يدل على أن أسرة أبي دواد ربما عقدت فيما بينها جلسات لمطارحة الشعر فمن ذلك ما رواه فقال:

بينا أبو دواد وزوجته وابنته على ربوة وإياد إذ ذاك بالسواد، إذ خرج ثور من أجمة، فقال أبو دواد:

وبدت له أذن توجـ   ـس حرة وأحم وارد

وقوائم عوج لها   من خلفها زمع زوائد

كمقاعد الرقباء للضـ   ـرباء أيديهم نواهد

ثم قال: أنفذي يا أم دواد، فقالت:

وبـــدت لـــه أذن تـوجـ ـــس حــــرة وأحـــم مــولــق
وقـــوائـــم عـــــوج لـهـا مـــن خـلـفـهـا زمـــع مملق
كـمـقـاعـد الـرقـبـاء لـلضـ ربـــاء أيـديـهـم بـألـق

ثم قال: أنفذ يا دواد، فقال:

وبـــدت لـــه أذن تـوجـ ـــس حــــرة وأحـــم مــرهـف
وقـــوائـــم عـــــوج لـهـا مـــن خـلـفـهـا زمـــع ملفف
كـمـقـاعـد الـرقـبـاء لـلضـ ربـــاء أيـديـهـم تـلـقـف

ثم قال: أنفذي يا دوادة. قالت وما أقول مع من أخطأ. قالوا: ومن أين أخطأناه؟ قالت: جعلتم له قرناً واحداً، وله قرنان. قالوا: فقولي. قالت:

وبـــدت لـــه أذن تـوجـ ـــس حــــرة وأحـــم وأحـمـتـان
وقـــوائـــم عـــــوج لـهـا مـــن خـلـفـهـا زمـــع ثـمـان
كـمـقـاعـد الـرقـبـاء لـلضـ ربـــاء أيـديـهـم دوان

(اللغة – توجس: تسمع إلى الصوت الخفي، وحرة: صادقة السمع مرهفة. والأحم: القرن الأسود. والوارد: الطويل. الزمع: الشعر الذي في مؤخرة رجلي الشاة أو الظبي، واحدته زمعة. الرقباء: الذين يمسكون عيونهم وينظرون سمات القداح. والضرباء: الذين يضربون القداح. يريد الإنفاذ هنا: محاكاة شعره مع تغيير الكلمة الأخيرة منه، تمريناً على القول، والتمرس بالقوافي).

فهل تكون هذه السطور دعوة للقراء والباحثين لبذل مزيد من الجهد لتجلية تراثنا العظيم المجهول؟.

المــــراجع

(1) أبو الفرج الأصفهاني، الأغاني، ج 16. دار إحياء التراث العربي. طبعة مصورة عن طبعة دار الكتب، ص 373 وما بعدها.

(2) محمد بن حبيب، كتاب كنى الشعراء ومن غلبت كنيته على اسمه. تحقيق عبدالسلام هارون، في نوادر المخطوطات، ج 5. ط 2، (القاهرة: مكتبة مصطفى البابي الحلبي، 1973م) ص 285.

(3) الآمدي: المؤتلف والمختلف. بيروت: دار الكتب العلمية، ط 2، 1982، ص 115.

(4) ابن قتيبة، الشعر والشعراء، ج 1. القاهرة: دار المعارف، 1982، ص 237.

(5) كارل بروكلمان، تاريخ الأدب العربي، ج 1، ترجمة د. عبدالحليم النجار، ط 5، القاهرة: دار المعارف، 1983، ص 118.

(6) أبو العلاء المعري، رسالة الصاهل والشاحج. تحقيق د. عائشة عبدالرحمن (بنت الشاطئ)، ط 2 (القاهرة: دار المعارف، 1984)، ص 158.

(7) ابن خلكان، وفيات الأعيان. ج 5 تحقيق د. إحسان عباس، بيروت: دار صادر، 1977م ص 164.

(8) ابن منظور. لسان العرب، م 2 - القاهرة: دار المعارف، د. ت، ص 1450 (مادة دود)، ص 1189 مادة (خضف).

(9) الأخفش: الأصغر (ت 235هـ)، كتاب الاختيارين. تحقيق د. فخر الدين قباوة، ط2 (بيروت: مؤسسة الرسالة، 1984) ص 140.

(10) السابق، ص 558.

(11) د. يحيى الجبوري، الجاهلية (بغداد: مطبعة المعارف، 1968) ص 49.

(12) السابق، ص 78.

(13) ابن خلكان، مرجع سابق، ص ص 164-165.

(14) انظر المرجع رقم (6) ص 158.

(15) انظر المرجع رقم (1) ص ص 380-381.

(16) أبو العلاء المعري، رسالة الغفران، تحقيق د. بنت الشاطئ، ط 7 (القاهرة: دار المعارف، 1977)، ص 409.

(17) انظر ابن قتيبة (المرجع رقم 4)، ص 240.

(18) انظر المرجع رقم (6)، ص 522.

(19) انظر المرجع رقم (3) ص 116.

التناص النقدي
«صدى الموازنة في المثل السائر»

عبدالحميد الحسامي(*)



المقدمـــة:

يمثل التراث البلاغي والنقدي في الثقافة العربية رافدًا من روافد الثقافة العربية ، وهو جهد متراكم لا انفصال بين حلقاته ، ولعل المثل السائر من المؤلفات التي أثارت جدلاً بين النقاد قديمًا ، و لم تنقطع العناية به في هذا الزمان، فقد عظمت الإفادة منه وكثر النقل عنه ، واحتفى به الباحثون حفاوة منقطعة النظير؛ لأنه يمثل إحدى الحلقات المهمة في سلسة التفكير النقدي والبلاغي العربي. والمثل السائر موسوعة كبرى تشبه في غزارة مادتها كتاب البيان والتبيين لأبي عثمان الجاحظ وكتاب الكامل للمبرد ، وتمتاز عنهما بوضوح المنهج ، وحسن الترتيب ، وجودة التنسيق ووحدة الموضوع. و لم يترك شيئاً بفن البلاغة إلا ذكره ، كما قال ابن خلكان(1).

وقد شغل كتاب المثل السائر – كما يرى د. محمد زغلول سلام – «ميدان النقد العربي واستحوذ على نصيب كبير من العناية بين الأدباء في كل

(*) باحث مصري.

عصر إلى عصرنا الحديث ، وتسنم مكانة ممتازة بين كتب الأدب عامة وكتب النقد والبلاغة خاصة»[2].

وفي الوقت نفسه فإن كتاب الموازنة يعد من الكتب التي شكلت نقلة نوعية في بنية التفكير النقدي العربي «فقد استقر في يقين كثير من النقدة المحدثين أن كتاب الموازنة يعد وثبة علمية وفنية كبرى في تاريخ النقد الأدبي العربي...»[3].

وقد أسهمت في تشكيل الخلفية الفكرية والثقافية لابن الأثير عدة عوامل أهمها: قراءاته لكتب الأدب وموسوعاته ، يقول: «فلم أترك في تحصيله سبيلاً إلا انتهجته ، ولا غادرت في إدراكه باباً إلا ولجته ، حتى اتضح عندي باديه وخافيه، وانكشف لي أقوال الأئمة المشهورين فيه ، كأبي الحسن علي بن عيسى الرماني ، وأبي القاسم الحسن بن بشر الآمدي ، وأبي عثمان الجاحظ، وقدامة بن جعفر وأبي هلال العسكري ، وأبي العلاء محمد بن غانم ، وأبي محمد عبد الله بن سنان الخفاجي وغيرهم ممن له كتاب يشار إليه وقول تنعقد الخناصر عليه»[4].

بيد أن ابن الأثير - وهو المعجب بنفسه المعتد برأيه وعلمه وشخصيته وتفرده، الذي يرى نفسه الأعلم والأذكى والأفطن والآتي بما لم تستطعه الأوائل – كما ذكر د. علي جواد الطاهر[5] مع ذلك كله نراه يقف بإجلال أمام كتابي: «الموازنة» للآمدي و«سر الفصاحة» لابن سنان الخفاجي قائلاً: «وقد ألف الناس فيه – أي البيان – كتباً وجلبوا ذهباً ، وحطبوا حطباً ، وما من تأليف إلا وقد تصفحت شينه وسينه ، وعلمت غثه وسمينه، فلم أجد ما ينتفع به في ذلك إلا كتاب الموازنة للآمدي ، وكتاب سر الفصاحة للخفاجي، غير أن الموازنة أجمع أصولاً وأجدى محصولاً»[6].

ولا شك في أن هذا الإعجاب وتلك الإشادة – التي لم تخل من غمز شفيف لاسيما من «سر الفصاحة»[7] – حينما تأتي من شخص مثل ابن الأثير

الذي طالما أدمن غمط أقرانه وسابقيه وازدراءهم بلغة لا تخلو من تقعر يفصح عن استعلاء منفوخ وتورم في الذات ، فإن ذلك مدعاة لإثارة كوامن السؤال عن سر التأثير الطاغي لذينك الكتابين ، الذين جعلا ابن الأثير واقعًا في دائرة استقطابهما ومرغمًا على تقديم شهادته بتفردهما لاسيما كتاب الموازنة ، مع أننا لم نجد إشارة أو ذكرًا لكتاب الموازنة في كتاب المثل السائر إلا لمامًا، مما حدا بنا إلى محاولة تتبع صدى «الموازنة» في «المثل السائر» بوصف ذلك تناصًا نقديًا يسهم في فتح باب المساءلة للمؤلفات النقدية في تراثنا النقدي ومكاشفتها لإدراك مدى التداخل في نصوصها ، حيث إن التناص الشعري قد أخذ حظًا من التناول والبحث وهو ما لم يتأت للتناص النقدي على الرغم من وفرته بيد أنه يتطلب جهودًا مثابرة في تلمسه والتنقيب عنه ، للكشف عن بنية التفكير النقدي العربي.

وقد تناولت الظاهرة المدروسة من خلال استقصاء المواضع التي وردت في فهرست كتاب المثل السائر «الأعلام» و«المؤلفات» فكل موضع فيه ذكر «للموازنة» أو «للآمدي» سواء من قِبَل ابن الأثير أو من قبل محقِّقي الكتاب رجعت إليه ، وكانت هذه هي الآلية الأولى في تتبع التناص الكائن بين الموازنة والمثل السائر، أما الثانية فهي قراءة الموضوعات التي يشترك فيها الكتابان وملاحظة التناص في الفكرة أو البناء النصي أو طريقة المعالجة للموضوع.

كما أن موضوعًا كهذا يقتضي قراءة كتاب الموازنة بكامله ثم قراءة المثل السائر والمقارنة بينهما لبيان ملامح التناص في المثل السائر ، وليس ذلك فحسب بل إنه يقتضي الوقوف على ما كتبه النقاد لاسيما الذين توفرت كتبهم أو بحوثهم على المثل السائر ، أو كانت دائرة في فلكه.

ولا ريب في أن هناك إشارات نقدية تبرز تأثر النقاد بالمثل السائر لا سيما تلك الإشارة التي ذكرها عبدالله محارب في دراسته للموازنة حيث يحيل إلى ذكر ابن الأثير للآمدي في عدة مواضع وأثنى عليه وعلى كتابه[8] بيد أنه اكتفى

بمواضع ذكر ابن الأثير للآمدي فحسب ، وتأتي دراستنا لتقوم بتفصيل تلك المواضع التي ذكرها ابن الأثير واستقصاء المواضع التي لم يذكر فيها تأثره به ، فضلاً عن البحث في تأثر ابن الأثير بمنهج الآمدي في الموازنة.

وقد استخدمت الدراسة المنهج الوصفي المقارن للوصول إلى النتائج المأمولة، تحدوه غاية الإجابة عن سؤال محوري هو:

– ما ملامح تناص المثل السائر مع الموازنة ؟ ويتفرع عنه عدد من الأسئلة أبرزها:

– هل تجسد التناص في المادة العلمية فقط؟ أو أنها طالت المادة والمنهج؟ وهل اقتصرت على المواضع التي ذكرها ابن الأثير؟ أو أنها تسللت إلى بنية الكتاب فبرزت في مواضع عديدة ذكر بعضها ، وأعرض عن بعض؟

وللإجابة عن هذين السؤالين تم تقسيم البحث إلى مقدمة وتمهيد ومبحثين.

أولاً: التناص من حيث المحتوى:

تجلى تناص المثل السائر مع الموازنة من حيث المحتوى في عدد من الموضوعات التي تناولها ابن الأثير وأبرزها:

(1) موضوع المعاظلة:

يقول ابن الأثير: «المعاظلة هي مداخلة الكلام بعضه في بعض وركوب بعضه بعضاً» وهذا ما ذكره قدامة بن جعفر وهو خطأ إذ لو كان ما ذهب إليه صوابًا لكانت حقيقتها هذه ، بل حقيقتها ما تقدم وهو التراكب من قولهم: تعاظلت الجرادتان إذا ركبت إحداهما الأخرى ، وهذا المثال الذي مثل به قدامة لا تراكب في ألفاظه ولا في معانيه... «وأما غير قدامة فإنه خالفه فيما ذهب إليه إلا أنه لم يقسم المعاظلة إلى لفظية ومعنوية»(9).

ويلحظ أن ابن الأثير لم يذكر من هو «غير قدامة» الذي خالفه ، ولا شك في أنه الآمدي بدليل نص الآمدي في الموازنة الذي يقول فيه: «فذكروا هذه الجمل ، ثم مثلوا لها أمثلة تزيد ما قاله عمر رضي الله عنه وضوحًا وبيانا إلا أبو الفرج قدامة بن جعفر فإنه ذكر ذلك في كتابه المؤلف في نقد الشعر ومثل له أمثلة ، فغلط في أمثلة المعاظلة غلطًا قبيحًا ، وقد ذكرت ذلك في كتاب بينت فيه جميع ما وقفت عليه من سهوه وغلطه»(10).

ولعل هذا الكتاب هو الموسوم بـ «تبيين غلط قدامة في كتابه نقد الشعر» وقد أشار محقق الموازنة محمد محيي الدين عبد الحميد إلى أن للآمدي تصانيف كثيرة منها هذا التصنيف»(11). وأشار إليه د. عبدالله محارب ضمن إشارته إلى مؤلفات الآمدي(12)، كما أشار إلى ذلك المؤلف نفسه(13).

وهكذا نرى أن ابن الأثير – ربما استنكف أن يعترف بالفضل للآمدي في التقدم والسبق في تناول أغلاط قدامة كونه لم يقسم المعاظلة إلى لفظية ومعنوية «وكان جديراً بابن الأثير أن يثني على الآمدي في بيانه أغلاط قدامة في هذا الموضع».

(2) موضوع الجناس:

يقول ابن الأثير: «وقد أكثر أبو تمام من التجنيس في شعره فمنه ما أغرب فيه فأحسن كالذي ذكرته ومنه ما أتى به كريهاً مستثقلاً ، كقوله:

ويوم أرشق والهيجاء قد رشقت   من المنية رشقاً وابلاً قصفا

وكقوله:

يا مضغنًا خالدًا لك الشكل إن   خلّد حقدًا عليك في خلده

وكقوله:

قرت بقران عين الدين واشترت   بالأشترين عيون الشرك فاصطلما

وله من الغث البارد المتكلف شيء كثير لا حاجة إلى استقصائه بل قد أوردنا منه قليلاً يستدل به على أمثاله»(14).

أما «الآمدي» فيتحدث عن الجناس عند أبي تمام قائلاً:

«فاعتمده الطائي وجعله غرضه ، وبنى أكثر شعره عليه ، فلو كان قلل منه واقتصر على مثل قوله:

*** يا ربع لو ربعوا على ابن هموم ***

وأشباه هذا من الألفاظ المتجانسة المستعذبة اللائقة بالمعنى – لكان قد أتى على الغرض وتخلص من الهجنة والعيب.

فأما أن يقول:

قرت بِقَرَّانَ عينُ الدين وانشترت بالأشترين عيون الشرك فاصطُلما

فإنَّ انشتار عيون الشرك في غاية الغثاثة والقباحة ، وأيضاً فإن انشتار العين ليس بموجب للاصطلام. وقوله... (أورد أمثلة أخرى) (ثم عقب) «فهذا كله تجنيس في غاية البشاعة ، والركاكة ، والهجانة..»(15).

ولا يخفى على المتأمل في قول ابن الأثير «وقد أكثر أبو تمام من التجنيس في شعره... « مدى التأثر بنص الآمدي» فاعتمده الطائي وجعله غرضاً..»).

وبعد أن ذكر ابن الأثير الأمثلة قال: «وله من الغث البارد المتكلف شيء كثير لا حاجة إلى استقصائه» وهذا يقابله قول الآمدي فهذا كله تجنيس في غاية الشناعة والركاكة و الهجانة. وقد حاول ابن الأثير – من وجهة نظري – أن يوهم القارئ في اقتصاره على إيراد مثل واحد مما أتى به الآمدي من الشواهد وهو:

*** قرت بقران عين الدين وانشترت ***

وزيادة في الايهام فقد أورد الفعل بصيغة «افتعل» «اشتر» وهو في

الموازنة «انشتر» على صيغة انفعل ، ولا أظنه إلا محاولة في إضفاء الإيهام ، بيد أن الناظر المتفحص لا يفوته أن يدرك صدى الموازنة في المثل السائر ، ومدى اقتباس ابن الأثير منه دون أن يشير إلى سبق الآمدي في هذه القضية ، بل إن المحققَين أيضاً لم يدركا تأثر ابن الأثير بالآمدي في هذا الموضع ، فلم يشيرا إليه كما أشارا إلى تأثره بالآمدي في مواضع أخرى .

(3) موضوع المطابقة:

يقول ابن الأثير في باب (التناسب بين المعاني) القسم الأول في المطابقة:

«فقدامة سمى هذا النوع من الكلام مطابقاً حيث كان الاسم مشتقاً مما سمي به وذلك مناسب وواقع في موقعه إلا أنه جعل للتجنيس اسماً آخر وهو المطابقة ، ولا بأس به إلا أنه كان مثله بالضدين كالسواد والبياض ، وأما غيره من أرباب هذه الصناعة فإنهم سموا هذا الضرب مطابقة لغير اشتقاق ولا مناسبة بينه وبين مسمى، هذا الظاهر لنا من هذا القول إلا أن يكونوا قد علموا لذلك مناسبةً نعلمها نحن»[16].

أما الآمدي فيقول : «وهذا باب – أعني المطابق – لقبه أبو الفرج قدامةُ بن جعفر الكاتب في كتابه المؤلَّف في نقد الشعر: «المتكافئ» وسمى ضربًا من المتجانس المطابق ، وهو : أن تأتي بالكلمة مثل الكلمة سواء في تأليفها ، واتفاق حروفها ويكون معناها مختلفاً... وما علمت أن أحداً فعل هذا غير أبي الفرج فإنه وإن كان هذا اللقب يصح لموافقته معنى الملقبات ، وكانت الألقاب غير محظورة فإني لم أكن أحب له أن يخالف من تقدمه مثل أبي العباس عبدالله بن المعتز وغيره ممن تكلم في هذه الأنواع وألف فيها ؛ إذ قد سبقوا إلى التلقيب وكفوه المؤونة»[17].

ويرى الباحث أن الآمدي قد أشار إلى أن قدامة سمى ضربًا من المجانس

المطابق – أي الجناس التام – وينعى الآمدي على قدامة هذه التسمية حفاظاً على (الجهاز المصطلحي) للعلوم العربية مسلماً بأن الألفاظ غير محظورة ولكن يحبذ الحفاظ على المصطلح ليصبح له دلالته الواضحة ، والآمدي يقدم رأيه في غير تعالٍ ويصبغه بصبغة موضوعية وبأسلوب ينم عن تواضعه وثقته بنفسه ورسوخ قدمه ، وكان حرياً بابن الأثير ألا يغمط الآمدي حقه في سبقه إلى نقد قدامة في هذا الموضوع ، وقد أشار محققا المثل السائر في هامش الجزء الثالث إلى سبق الآمدي لابن الأثير إلى نقد قدامة في تصرفه في المصطلحات[18].

(4) موضوع السرقات:

يقول ابن الأثير: «والصحيح أن باب الابتداع للمعاني مفتوح إلى يوم القيامة ومن الذي يحجر على الخواطر وهي قاذفة بما لا نهاية له..». لأن الخواطر تأتي به من غير حاجة إلى اتباع الآخر للأول... وإنما يطلق اسم السرقة في معنى الخصوص كقول أبي تمام:

لا تنكروا ضربي له من دونه مثلاً شرودًا في الندى والباس

فالله قد ضرب الأقل لنوره مثلاً من المشكاة والنبراس

فهذا معنى مخصوص ابتدعه أبو تمام..»[19].

وفي الموازنة يقول الآمدي إن: « السرقة إنما هي في البديع المخترع الذي يُختص به الشاعر ، لا في المعاني المشتركة بين الناس التي هي جارية في عاداتهم ومستعملة في أمثالهم ومحاوراتهم ، مما ترتفع الظنة فيه عن الذي يورده أن يقال: إنه أخذه من غيره»[20].

فالنصان يكادان يتطابقان من حيث النظرة إلى حدود السرقة فهي لدى الآمدي في المعاني المخترعة ، وهي كذلك عند ابن الأثير الذي تميز بتشقيق معاني السرقة ومصطلحاتها ، بل إن ابن الأثير يأخذ نص الآمدي بحذافيره حين

يقول: «إن السرق إنما هو في البديع المخترع الذي يختص به الشاعر لا في المعاني المشتركة بين الناس التي هي جارية على عاداتهم المستعملة في أمثالهم ومحاوراتهم». وهذا النص قد أورده ابن الأثير في « الاستدراك « وليس في المثل السائر (21).

(5) في آلات البيان:

يقول ابن الأثير: «اعلم أن صناعة تأليف الكلام من المنظوم والمنثور تفتقر إلى آلات كثيرة .. وملاك ذلك الطبع فإنه إذا لم يكن ثمة طبع فإنه لا تغني عنه تلك الآلات شيئاً ومثال ذلك كمثل النار الكامنة في الزناد نار لا تفيد تلك الحديدة؟؟ شيئاً»(22).

ويقول الآمدي: «ويبقى ما لا يمكن إخراجه إلى البيان ، ولا إظهاره إلى الاحتجاج ، وهو علة ما لا يعرف إلا بالدربة ، ودائم التجربة ، وطول الملابسة. وبهذا يفضُل أهل الحذاقة بكل علم وصناعة منْ سواهم ممن نقصت تجربته وقلّت دربته بعد أن يكون هناك طبعٌ فيه تقبلٌ لتلك الصناعة ، وامتزاج بها وإلا فلا»(23).

ويرى د. محمد زغلول سلام أن قضية الطبع أو الموهبة قد تحدث عنها بشر بن المعتمر وابن قتيبة والجرجاني أبو الحسن والآمدي(24).

إلا أني أرجح التأثر الكبير بالآمدي نظراً إلى كون ابن الأثير معجباً بالآمدي وبكتابه الذي اعتبره «أجمع أصولاً وأجدى محصولاً» في حين أن مؤلفات الآخرين لا تعدو أن تكون «حطباً لم يجد فيها ما ينتفع به» كما ذكر.

ولكن هذا يجعل المرء أمام تساؤلات عدة منها: هل نعد هذا الصدى من باب «وقع الحافر على الحافر» كما يسميه ابن الأثير ؟

أو نذهب مع علي جواد الطاهر في ما ذهب إليه من أن ابن الأثير

يعتمد أكثر ما يعتمد على محفوظه وما آل مهضوماً لديه وجزءاً من نفسه ، حتى أصبحت آراء الآخرين جزءاً من منظومته المعرفية وثقافته النقدية؟(25).

أو أن ابن الأثير قد عمد إلى أقوال سابقيه على طريقته في تطبيق ما وجه إليه شداة الأدب في موضوع السرقات حين قال: «والفائدة في بحثها أنك تعلم أين تضع يدك في أخذ المعاني إذ لا يستغني الآخر عن الاستعارة عن الأول»؟(26).

وهل يمكن أن نعد ابن الأثير سارقاً ، وهو – كما يقول د. الطاهر – «الغني برأيه وشخصيته عن السرقة»؟(27).

أسئلة كثيرة : لكن محاورة النصوص نصل إلى نتيجة ؟ أو محاكمة ابن الأثير – إن جاز لنا التعبير – إلى منهجه فهو يقول: «والذي عندي في السرقات أنه متى أورد الآخر شيئاً من ألفاظ الأول في معنى من المعاني ولو لفظةً واحدة فإن ذلك من أدل الدليل على سرقته»(28).

ومن خلال النماذج التي أوردتها في صلب هذا الموضوع ما يغني النظر عن فضل إدراك.......؟؟؛ هذا أمر؛ والأمر الآخر : لماذا لم يذكر ابن الأثير أسبقية الآمدي في تلك المواضع؟ وإذا سلمنا بالقول بأن ابن الأثير كثيراً ما يعتمد على محفوظه فلماذا نجد ابن الأثير يتعقب الآمدي والخفاجي في مسألة دقيقة وجزئية صغيرة مثل الصورة في بيت امرئ القيس:

فقلت له لما تمطى بصلبه وأردف أعجازاً وناء بكلكل»

بقوله: وما أعلم كيف خفي عليه الفرق بين الاستعارة والتشبيه المضمر الأداة ؟»(29).

ولهذا فإني أستطيع القول إن ابن الأثير قد قرأ كتاب الموازنة قراءة فاحصة «وتصفح شينه وسينه» ولكننا نتساءل: لماذا استنكف أن يذكر الآمدي في مواضع إفادته منه كما ذكره في موضع تعقبه إياه ؟

إنه بإمكاني القول في غير تردد – وإن كان د. الطاهر يدعو إلى التريث وأنه «لابد من الانتظار فلسنا أمام شخصية اعتيادية» – أقول إن ابن الأثير قد تأثر بالآمدي بوعي وأخذ عنه فأبرز ما أبرز ، وأخفى ما أخفى ، وإني إذ أؤكد ذلك وأقرره فإنه ليس رغبةً في النيل من مكانة ابن الأثير أو قدحاً فيه ، وإنما هو تقرير لحقيقة موضوعية ، وبحيادية تامة – كما أعتقد – ومع ذلك فإن المثل السائر يبقى ذا أهمية كبيرة ، وحضور قوي في المكتبة النقدية والبلاغية.

ثانياً: أصداء الموازنة في المثل السائر من حيث المنهج:

وضح الآمدي الأساس المنهجي الذي بنى عليه كتابه إذ يقول : «وأنا أبتدئ بذكر مساوئ هذين الشاعرين لأختم بذكر محاسنهما ، وأذكر طرفاً من سرقات أبي تمام ، وإحالاته ، وغلطه ، وساقط شعره ، ومساوئ البحتري في أخذ ما أخذه من معاني أبي تمام ، وغير ذلك من غلطه في بعض معانيه . ثم أوازن من شعريهما بين قصيدة وقصيدة إذا اتفقتا في الوزن والقافية وإعراب القافية ، ثم بين معنى ومعنى ؛ فإن محاسنهما تظهر في تضاعيف ذلك وتنكشف»[30].

وإذا نظرنا إلى الأساس المنهجي الذي قام عليه تأليف المثل السائر نجد ابن الأثير يقول: «وقد قدمتُ أنَّ الحكم بين الشاعرين في اتفاقهما في المعنى أبين من الحكم بينهما فيما اختلفا فيه ؛ لأنهما مع الاتفاق في المعنى يتبين قولاهما ويظهران ظهوراً يعلم ببديهة النظر ويتسارع إليه فهم من ليس بثاقب الفهم ، أما اختلافهما في المعنى فإنه يحتاج من الحكم بينهما فيه إلى كلام طويل يعز فهمه ولا يتفطن له إلا بعض الناس دون البعض ، بل لا يتفطن له إلا الفذ الواحد من الناس»[31].

وإذا كان الآمدي قد حدد منهجاً و لم يلتزم به أو لم يسر عليه في نقده التطبيقي عندما أخذ يوازن بين شعر أبي تمام والبحتري .. فإن ابن الأثير استفاد من منهجه وحاول أن يوظفه في موازنته في موضوع السرقات ، وقد أشار

د. أحمد مطلوب ملمحاً – لا مصرحاً – بقوله في أثر منهج الموازنة في منهج المثل السائر مفتتحاً موضوع «الموازنة»: «كان كتاب الموازنة للآمدي أروع كتاب نقدي في القرن الرابع الهجري لأنه أجمع أصولاً، وأجدى محصولاً...» ثم قال: «وكان الآمدي قد وازن بين البحتري وأبي تمام وحدد منهجه في مطلع كتابه «الموازنة» ثم عدل عنه.. وكان ضياء الدين أثبت في المفاضلة منهجاً لأنه جدد قواعد الموازنة وأعطى أحكاماً جريئة وحلل بعض القصائد ووازن بينها»[32].

وهكذا نجد أن تأثير الموازنة في المثل السائر لم يقتصر على المحتوى فحسب بل تعداه إلى منهج التناول مما يعزز القول بأن صدى الموازنة في المثل السائر كان جلياً في المنهج كما كان في المحتوى.

الخاتمة

من خلال ما سبق تجلى ما يأتي:

- أن التراث النقدي ليس جزراً معزولة بعضها عن بعض، بل هناك تواشج بين السابق واللاحق، وهناك تناص نقدي يقتضي دراسات متخصصة للكشف عن مظاهره، وبذلك فإن قراءة الجهود النقدية ينبغي أن تراعي ذلك التواشج لتتحقق لها الدقة العلمية.
- أن ابن الأثير في كتابه المثل السائر قد تأثر تأثراً كبيراً بكتاب الموازنة للآمدي وأن صدى الموازنة في المثل السائر لا يخفى على ذي لب.
- أن أصداء الموازنة في المثل السائر قد تجلت في المحتوى العلمي في عدد من الموضوعات أبرزها: المعاظلة، والجناس والمطابقة والسرقة وآلات البيان.

كما تجلت في المنهج حيث أخذ ابن الأثير فكرة الموازنة وقام بتوظيفها في تطبيقاته النقدية في المثل السائر.

- أن ابن الأثير قد أخذ الأفكار ووظفها أو اجتزأ نصوصاً فحورها أو عمد إلى منهج فاستفاد منه ، ولكنه وهو المعتد بنفسه المزهو بمواهبه يستنكف أن يذكر فضلاً للآخرين ، حتى يكون وحده هو الآتي بما لم تستطعه الأوائل ، أو القمة التي لا تطاول .
- أن ابن الأثير أشار إلى سبق الآمدي في بعض المواضع لكنه عدل عن ذكر تأثره به في مواضع كثيرة ، ولو أشار إلى ذلك ما كان ليقلل من مكانته العلمية وأهميته الأدبية بل إن تجاهله للآمدي واضحٌ ... مع امتداحه لكتاب الموازنة وثنائه عليه في مقدمة المثل السائر .
- توصي الدراسة بتعقب ملامح التناص بين المثل السائر وكتاب سر الفصاحة لابن سنان الخفاجي كونه يعد الكتاب الثاني الذي امتدحه ابن الأثير واعترف بمكانته .

الهوامش

(1) وفيات الأعيان ، ج 5 ، تح. محيي الدين عبد الحميد القاهرة 1949م ص:27.

(2) ابن الأثير وجهوده النقدية د. محمد زغلول سلام مكتبة نهضة مصر، ط1 ، ص :1 .

(3) الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري لأبي القاسم الحسن بن بشر الآمدي ، دراسة وتحقيق عبد الله محارب 3/1، ط1، مكتبة الخانجي بالقاهرة ، ص 9، (مقدمة المحقق).

(4) المثل السائر ابن الأثير ، ج1 ، تح ، أحمد الحوفي وبدوي طبانة ، دار الرفاعي ، الرياض ، ط2، 1983م ، ص26.

(5) منهج البحث في المثل السائر د .على جواد الطاهر دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد 1989م، ص: 77. ويشير الطاهر في غير موضع إلى فخر ابن الأثير بنفسه ومن ذلك قوله : «.. ومن الملاحظ أنه كان في الغالب الأعم شديد اللهجة ، حاد المزاج ، وربما كان الذي يحمي من لهجته إيمانه بصحة ما هو عليه وخطأ ما عليه الآخرون ، ولكن الشدة كانت من العنف بحيث يبدو صاحبها مدعيًا متعاليًا مغرورًا يبحث عن الرد على الآخرين بأي سبب» وعزو هذا

الإعجاب أو الفخر إلى مزاجه الخاص ومكونات شخصيته وصفاته الخلقية .. «منهج البحث في المثل السائر»، ص 77.

(6) المثل السائر ج 1، ص : 77.

(7) يقول : «وكتاب سر الفصاحة وإن نبه فيه على نكت منيرة فإنه قد أكثر مما قل به مقدار كتابه من ذكر الأصوات والحروف والكلام على اللفظة المفردة وصفاتها مما لا حاجة إلى أكثره من الكلام في مواضع من هذا الكتاب إن شاء الله تعالى على أن الكتابين قد أهملا من هذا العلم أبوابًا و لربما ذكر في بعض المواضع قشورًا وتركا لبابًا ».

(8) انظر : الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري لأبي القاسم الحسن بن بشر الآمدي ، دراسة وتحقيق عبد الله محارب، 3/1، ط1، مكتبة الخانجي بالقاهرة ، ص 70–71. يقول : «أما ضياء الدين ابن الأثير ت 637هـ ، فإنه قد ذكر الآمدي في كتابه المثل السائر في عدة مواضع وأثنى عليه وعلى كتابه «الموازنة» وقال إنه لم يجد ما ينتفع به في علم البيان إلا كتاب الموازنة للآمدي ، وسر الفصاحة للخفاجي» غير أن كتاب الموازنة أجمع أصولاً واجدى محصولاً ، وكان يرى الآمدي «أثبت القوم قدمًا في فن الفصاحة والبلاغة وكتابه المسمى بالموازنة بين الطائيين يشهد له بذلك» وتتكرر آراء الآمدي عند ابن الأثير وخاصة في الاستعارة ويؤيده في أهمية الذوق والفطرة للنفاذ إلى المعرفة، وأن طبائع الناس في تعلم العلوم تختلف كل بحسب ما يؤديه إليه طبعه، وكذلك رد على قدامة بن جعفر في تفسيره لمعنى المعاظلة والمطابقة بما هو في الأصل من رأي الآمدي».

(9) المثل السائر .ج 1، ص : 396 .

(10) الموازنة بين أبي تمام والبحتري ، ج1، تحقيق سيد أحمد صقر ،ط4، دار المعارف ،، القاهرة، ص:294 .

(11) الموازنة ، تح . محمد يحيي الدين عبد الحميد ، ط1، 1944 م ص : 9.

(12) الموازنة ، دراسة وتحقيق ، عبدالله محارب ، مكتبة الخانجي بالقاهرة ، ط1، 1990م ص: 26.

(13) الموازنة ، ص : 261 .

(14) المثل السائر ، ج1، ص ص –382 383 .

(15) الموازنة 1/ 284–286 تحقيق صقر .

(16) المثل السائر : ج 3: ص : 172 .

(17) الموازنة (تحقيق صقر) 1/ 292–291.

(18) انظر المثل السائر ، ج 3 ،ص : 172 . «وقد سبق ابن الأثير إلى نقد قدامة في تصرفه في المصطلحات ، قال الآمدي : وهذا باب – اعني المطابقة – لقبه قدامة (المتكافئ) وسمى ضربًا

من المتجانس (المطابق) وما علمت أن أحدًا فعل هذا غيره ... و لم أكن أحب له أن يخالف من تقدمه مثل عبدالله بن المعتز وغيره ممن تكلم في هذه الأنواع وألف فيها» (الموازنة بين أبي تمام والبحتري 1/ 175) طبعة دار المعارف ..أ.هـ).

(19) المثل السائر ج 3 /262.

(20) الموازنة (تحقيق صقر) 1/ 346.

(21) انظر ضياء الدين ابن الأثير : سيرة ومنهج ، ص 174.

(22) المثل السائر، ج1 ، ص : 55.

(23) الموازنة، تحقيق صقر 1/ 411.

(24) ابن الأثير وجهوده النقدية ، محمد زغلول سلام ، ص ص: 156–154.

(25) منهج البحث في المثل السائر ، ص 37 .

(26) المثل السائر ، ج 2 ، ص : 362.

(27) منهج البحث في المثل السائر ، ص : 37.

(28) .المثل السائر ، ج2 ، ص : 265 .

(29) المثل السائر ، ص 115،

(30) الموازنة (تحقيق صقر) 1/57.

(31) المثل السائر ، ج3 ، ص : 329

(32) نصوص النظرية النقدية في القرن الثالث والرابع ، جمع وتبويب جميل سعيد وداوود سلوم، دار الشؤون الثقافية ، بغداد ، ط1، 1982م ، ص : 100 .

* * *

منهج تمام حسان والحركة اللسانية في المغرب

عبدالله الجهاد(*)

إن اللغة ظاهرة اجتماعية، تعد الوسيلة الأهم من وسائل التواصل الإنساني، ولما كان الإنسان ميالاً بطبعه إلى التجمع، كان لابد له من وسيلة يقضي بها أغراضه، فكانت اللغة الطبيعية منذ الخلق الإنساني لصيقة بالإنسان، والإنسان ليس مادة بسيطة بل هو جسم معقد، وظهرت اللغة لاتصالها بالإنسان جد معقدة والبحث في دخائل الإنسان هو بحث عنه من خلال سلوكه اللغوي، ولهذا تعددت العلوم المرتبطة باللغة مثل: علم النفس اللغوي، وعلم الاجتماع اللغوي، والأنثروبولوجيا، واللسانيات، وقد تتقاطع هذه العلوم في كثير من النقاط مهما حاول العلماء أن يفصلوا علماً عن علم. ويعد اللسانيون من أقدم الباحثين في علاقتهم باللغة. وقد ترجع هذه العلاقة بين اللسانيين واللغة إلى القرن السابع قبل الميلاد[1] إذ ظهرت المدرسة الهندية التي اتخذت السنسكريتية مادة لها، ويعد بانيني أبدع نحوي عرفته المرحلة الهندية، وتعد المدرسة اليونانية المرحلة الثانية في الدرس اللساني بعد الهنود، وكانت دراستهم دراسة فلسفية، ومن روادها في النحو والفلسفة أرسطو.

مرحلة ظهور النحو العربي، ويعد كتاب سيبويه أول مؤلف وصلنا

(*) باحث مغربي.

كاملاً، وأنه بحق أول كتاب يحلل اللغة العربية تحليلاً وصفياً بعيداً عن كل معيارية، فهو يدرس الظواهر اللسانية، ويحللها مبرزاً فيها ما يرقى إلى الدرجة النحوية العليا، وما يسفل إلى درجة القبح، ولم يكن في تحليله يفصل بين الإعراب والمعنى سواء أكان لهذا المعنى علاقة بالتركيب أو علاقة بالمقام، والتركيب الذي يتناقض مع المعنى يعد في درجة المستقيم المحال. وأن هناك منعطفات أساساً لمن يريد أن يسطر مساراً للنحو العربي: سيبويه في «كتابه» وابن جني في: «خصائصه» والجرجاني في «دلائله» وابن مضاء القرطبي في «رده على النحاة» وابن هشام في «مغنيه» وجل المؤلفات النحوية التي اطلعنا عليها ما هي إلا تفسير أو تلخيص أو تعقيب، ولا نقصد أن هذه المؤلفات خالية من الاجتهاد، وإلا لم يكن يهتم بها في الثقافة العربية الإسلامية، وإنما انحرفت كثيراً عن منهج سيبويه الوصفي إلى المنهج المعياري. ولقد لخص ابن خلدون تاريخ التأليف النحوي منذ سيبويه إلى ألفيتي ابن معط وابن مالك[2] وانتقلت الدراسات النحوية بعد نظم ألفية ابن مالك إلى شارح لها شرحاً مستفيضاً أو شرحاً وجيزاً، وتنوسي كتاب سيبويه ومنهجه، ولم يعد النحاة يرجعون إليه إلا لتأكيد فكرة أو نقدها أو الاستعانة بمشاهد من شواهد سيبويه، فبدأت الدراسة النحوية الجادة المتجددة تتقهقر، وخمل ذكر النحو إلى أن ظهر العصر الحديث، فأخذت محاولات عديدة تسعى إلى إحيائه أو تجديده أو إلباسه لباساً آخر مع الحفاظ على جوهره أو تقديم بديل عنه.

وكان الباحثون المصريون هم السباقين إلى حركة الإحياء والتجديد ونخص بالذكر منهم إبراهيم مصطفى في مؤلفه «إحياء النحو».

ولعل الصيحة التي أطلقها «برجشتراسر» في الجامعة المصرية حين يقول: «والنظر إلى اللسان العربي من وجهة التاريخية له فائدتان أولاهما واضحة وهي إكمال معرفة اللغة العربية والأخرى هي التوصل إلى معرفة طرائق علم اللغة الغربي على العموم بأسهل وجه، وذلك أن علم اللغة الغربي له طرقات

السؤال والبرهان بعيدة عن تعليم اللغات العادي في المدراسي[3] وجدت هذه الصيحة مرتعاً خصباً في مصر تثمر فيه محاولات الإحياء والتجديد وإعطاء البديل لأن كثيراً من اللسانيين العرب وجدوا النحو قد وصل إلى درجة من العقم لم يعد صالحاً في كثير من الأحوال، فولوا فكرهم تجاه الغرب يستلهمونه نظريات لسانية علمية معاصرة يمكن أن تكون آلة دقيقة لوصف اللغة العربية، بديلاً عن النحو العربي القديم (المعياري).

واللسانيات في الغرب ليست مدرسة واحدة بل هناك مدارس عديدة، إن لم نبالغ نقول: إن كل لساني يمثل مدرسة خاصة به، ولهذا توجه النحاة العرب إلى هؤلاء اللسانيين يتبنون نظرياتهم محاولين توظيفها في دراسة اللغة العربية فمن تابع لـ «فيرث» ومن تابع لـ «كوستاف كيوم» ومن تابع لـ «موريس كروس» ومن تابع لـ «تشومسكي» ونحن لا نرى ضرراً في هذه التبعية إن كانت تسعى إلى تطوير البحث اللساني في اللغة العربية، أما إذا كانت هذه التبعية من أجل التبعية أو سعياً وراء الشهرة أو انبهاراً بالموضة فسينطفئ نورها لا محالة بعد اشتعاله.

وإن اللسانيات على اختلاف مدارسها تتفرع عن أسس نظرية واحدة أرسى دعائمها دو سوسور.

ومن الباحثين المصريين الذين أتقنوا العلوم العربية درساً وتمحيصاً، ومتحوا من الدرس اللساني المعاصر محاولين المزاوجة بينهما الأستاذ الفذ الدكتور تمام حسان الذي أغنى المكتبة العربية بمؤلفات عدة تصب كلها في محاولة تحديث الدرس اللغوي العربي، و لم يقتنع هذا الباحث بالثقافة الغربية المعاصرة لأنها غربية، وإنما كان يرى أن هذه العلوم إنسانية، فإذا نبتت في بيئة ما فعلى كل إنسان في الشرق أو في الغرب، في الشمال أو في الجنوب أن يسهم في سقيها ورعايتها لأنها ملك للجميع يقول «الثقافة المعاصرة التي بدأت ذات يوم في أوروبا ثم انتهى بها الأمر إلى أن تكون عالمية وملكاً لشعوب الأرض جميعاً

لا يستقل لها شعب دون شعب فدورها هذا شبيه بدور الثقافة الهلينية، بدأت باليونان وانتهت باشتراك شعوب المشرق جميعاً في بناء صرحها»[4].

ويرى تمام حسان أن المنهج الوصفي الوظيفي في إنجلترا يعد المنهج الموضوعي المفضل وهو جوهر الدراسات اللغوية المعاصرة[5] ولا ينفي الباحث نفسه أن ملامح هذا المنهج كانت معروفة عند قدماء الهنود في دراستهم للغة السنسكريتية[6].

وعند بعض النحاة العرب مثل سيبويه في الكتاب، والجرجاني في أسرار البلاغة ودلائل الإعجاز[7].

ولكي يقدم تمام حسان بديلاً للنحو العربي في وصف اللغة العربية كان عليه أن يعلل نقده لهذا النحو، فتناول في ثنايا مؤلفاته مظاهر نقدية متعددة سواء تعلق الأمر بالمدونة اللغوية (السماع) أو القياس أو العلة، منطلقاً من هذا النقد من المنهج الوصفي الذي يرفض تعليل وتفسير الظواهر اللغوية لأن التعليل في نظره يؤدي بنا إلى بعد «الغاية» وأن المعروف في نظر تمام حسان «من كل منهج علمي من مناهج البحث في الوقت الحاضر أنه يعنى أولاً وآخراً بالإجابة عن «كيف» تتم هذه الظاهرة أو تلك، فإذا تعدى هذا النوع من الإجابة إلى محاولة الإجابة عن «لماذا» تتم هذه الظاهرة أو تلك، لم يعد هذا منهجاً علمياً، بل لا مفر من وصفه بالحدس والتخمين، وتفسير الإرادة والبحث عن الحكمة الإلهية في وجود هذه الظاهرة»[8].

ولكن هذه الملاحظة التي تعد مركزية في المنهج العلمي، انتقدها لسانيون مغاربة انطلقوا من مناهج لسانية أخرى ترى أن التفسير يعد بؤرة في المنهج العلمي لا سبيل إلى التخلي عنه. ولقد ثار تمام حسان ثورة عارمة على العامل لأنه في نظره مرتبط بالمنطق، والنحاة العرب مختلفون في العامل.

1 – إما أن يكون لفظاً أو معنى.

2 – وإما أنه المتكلم وهو رأي ابن جني وابن مضاء القرطبي.

3 – أو هو الله سبحانه وتعالى وهو رأي أهل الحق.

ويخلص في النهاية أن ليس هناك عامل، وإنما اللغة منظمة من الأجهزة «وكل جهاز منها متكامل مع الأجهزة الأخرى ويتكون من عدد من الطرق التركيبية الصرفية المرتبطة بالمعاني اللغوية»[9].

وقد حذا تمام حسان في مؤلفه «اللغة العربية معناها ومبناها» حذو اللسانيات الوظيفية في التقسيم إلى مستويات:

1 – النظام الصوتي.

2 – النظام الصرفي.

3 – النظام النحوي.

4 – الظواهر السياقية.

5 – المعجم.

6 – الدلالة.

ويعد النظام النحوي النظام المركزي الذي تقوم عليه الدلالة وهذا النظام مستوى من التعليق عند عبدالقاهر الجرجاني إذ هو «أذكى محاولة لتفسير العلاقات السياقية في تاريخ التراث العربي»[10].

وهو أحسن بديل عن العوامل التي تحدث عنها النحاة العرب «ويجزئ تمام حسان التعليق إلى نوعين من القرائن، القرائن اللفظية والقرائن المعنوية، وبما أن الغاية التي يسعى إليها الناظر في النص هي فهم النص[11] فعليه أن يبحث عن وسائل لغوية وغير لغوية تمكنه من الوصول إلى هذا الهدف، أما

الوسائل اللغوية فهي القرائن المقالية (لفظية ومعنوية) وأما الوسائل غير اللغوية فهي القرائن (الحالية) المقام.

ولإرادة التحليل اللغوي لا يمكن الاكتفاء بقرينة واحدة بل لابد من البحث عن مجموعة من القرائن تتضافر مع بعضها للوصول إلى الدلالة النحوية أو الدلالة الاجتماعية.

ولقد تحدث تمام حسان عن النظام النحوي الذي يعتمده في مقال له: «تعليم النحو بين النظرية والتطبيق»[12].

– النحو نظام من القرائن التي تعبر عنها مبان مأخوذة من الصرف.

– القرائن إما معنوية وإما لفظية.

– القرائن المعنوية هي العلاقات السياقية. – القرائن لا تعمل إلا متضافرة فلا يمكن لواحدة أن تنتقل بأداء المعنى.

– النظام إحدى القرائن اللفظية وهو ينقسم إلى (التلازم والتنافي والتوارد).

– القول بتضافر القرائن يغني عن القول بالعامل.

– القول بالترخيص يفسر الشاذ والقليل والنادر والقراءات الشاذة.

والقرائن المعنوية هي:

1 – الإسناد.

2 – التخصيص ويتفرع إلى:

التعددية: المفعول به.

الغائية: المفعول لأجله والمضارع بعد اللام وكي.

المعية: المفعول معه والمضارع بعد الواو.

الظرفية: المفعول فيه.

التحديد والتوكيد: المفعول المطلق.

الملابسة: الحال.

– التفسير: التمييز.

الإخراج: الاستثناء.

المخالفة: الاختصاص.

3 – النسبة: معاني الحروف.

4 – التبعية (النعت والعطف والتوكيد والبدل).

أما القرائن اللفظية فهي:

1 – العلامة الإعرابية.

2 – الرتبة.



3 – الصيغة.

4 – المطابقة.

5 – الربط.

6 – النُضام.

7 – الأداة.

8 – النغمة.

ورغم عدم التزام الباحث بطرائق المنهج الوصفي التزاماً دقيقاً فإنه قدم عملاً جباراً للنحو العربي، ينم عن كفاءة علمية عالية، وتمثل كبير لنظرية النحو العربي والاستعانة بعلوم الغرب في تقديم هذا العمل المفيد، وبعد مرور سنوات على تأليفه الكتاب «اللغة العربية معناها ومبناها» يوضح منهجه قائلاً: ووقفت في هذا الكتاب الذي أراه جهداً متواضعاً إلى استنباط منهج النحو العربي يحمل آثار المذهب البنيوي ولكنه لا يلتزم به التزاماً مطلقاً فلم اعتمد في تفكيري في

مادة هذا الكتاب إلا على اجتهاد خاص في ضوء تكويني الشخصي في ظل أفكار النحاة العرب وما تعلمته من الدراسات الحديثة»[13].

ولكن هذا المنهج الذي اتبعه تمام حسان يعد منهجاً جديداً فلا هو يلتزم التزاماً كلياً بطرائق الغرب، ولا هو يلتزم بما قاله النحاة العرب، وهذا المنهج هو الذي أتاح لأحد الباحثين المغاربة[14] أن يتوجه توجهاً جديداً سمي بالقراءة الجديدة للتراث.

ولقد قسم هذا الباحث المشتغلين بالدرس اللساني المعاصر إلى ثلاثة فرق:

1 – فريق ولى وجهه تجاه الغرب فأخذ نظرياته ليطبقها على اللغة العربية.

2 – فريق استمر يرتل قواعد النحو العربي وخاصة ما وضع منها في عصر الجمود غير مبال بما يكتب في ميدان الدرس اللغوي الحديث.

3 – فريق يعمل على إيجاد نظريات ونماذج لغوية صالحة لوصف اللغة العربية انطلاقاً من النظريات العربية القديمة وترميمها بالدراسات اللسانية الحديثة[15].

ولقد تبنى هذا الباحث المغربي محاولة الفريق الثالث لأنها أقرب إلى الصواب في نظره ولأنها تنطلق من نظريات لغوية وضعت حسب خصائص نسق لغوي، ولقد كتب هذا الباحث أطروحته لنيل دكتوراه الدولة في موضوع «تأملات في نظرية المعنى في التفكير اللغوي القديم» متخذاً من قراءة التراث أساساً منهجياً وركز أعماله في قراءة نظرية النظم لعبدالقاهر الجرجاني مستلهماً أفكاره من توجه الأستاذ تمام حسان في دراسته للغة العربية ولهذا يقول أحمد المتوكل عن نظرية النظم عند الجرجاني «فقد اكتفى جلهم (الدارسين) بانتقاء رأي أو رأيين من كتاب الجرجاني ليورده قصد الاستشهاد في باب أبواب مؤلفه

فلا نجد حتى الآن حسب ما اطلعنا عليه كتاباً في اللغويات يدرس فكرة النظم كاملة، باستثناء ما قام به في هذا الاتجاه الأستاذ الدكتور تمام حسان(16).

وأحمد المتوكل وإن أعجب بهذا المنهج في مراحله الأولى فإنه لم يظل وفياً له وانتقل إلى الفريق الأول الذي ولى وجهه شطر الغرب، فاعتمد نظرية لسانية غربية وهي نظرية النحو الوظيفي التي وضع منهجه وإجراءاتها العلمية «سيمون ديك» ومازال هذا الباحث إلى كتابة هذه السطور يعمق النظر الوظيفي مطبقاً إياه على اللغة العربية.

فإذا كان هذا الفريق من المغاربة الذي يمثله الأستاذ أحمد المتوكل المعجب بالمنهج القرائي عند تمام حسان، فإن باحثين مغاربة لم يستسيغوا منهج تمام لا الوصفي ولا القرائي لأنهم انطلقوا من مناهج غربية أخرى لم يكن لتمام حسان بد إلا أن يعرف هذه المناهج الغربية ليرد عليها ويساهم فيها بالوصف والتفسير والمقارنة مع النحو العربي.

ولقد توجه الأستاذ تمام حسان في بداية السبعينيات إلى المغرب قصد التدريس في الجامعات المغربية، لكنه صادف وهو يدرس كتابه «اللغة العربية معناها ومبناها» أن في المغرب اتجاهاً آخر جديداً لم يطلع عليه، أو لم يقتنع به بعد، هذا الاتجاه هو النحو التوليدي التحويلي الذي وضع أسسه النظرية والمنهجية تشومسكي من الولايات المتحدة الأمريكية، والذي نقل أسسه المنهجية من الغرب إلى المغرب الأقصى الأستاذ عبدالقاهر الفاسي الفهري، إذ كان هو منهجه المتبنى في أطروحته لدكتوراه الدولة في موضوع «اللسانيات صورة وتأويل» والذي صيغ باللغة العربية في كتابه «اللسانيات واللغة العربية» ولقد ظهر هذا المنهج على أنقاض المنهج الوصفي.

فالاتجاه اللغوي التحويلي يوظف منهجاً علمياً آخر، ويرى أن عملية جمع المادة وتصنيفها عمل ليس ذا قيمة علمية، والاهتمام المنهجي الغالب على اللسانيات الأمريكية السالفة يقوم على التعريف الدقيق للمفهوم كـ (الفونيم)

و(المورفيم) والمكونات المباشرة، ويبدو النحو في هذا الاتجاه عبارة عن لائحة من العناصر واللسانيات عبارة عن علم تصنيفي[17] وبنقد شومسكي لأسس النظرية التوزيعية المعتمدة على علم النفس السلوكي، فإنه يريد أن يرد الاعتبار لعلم النفس الشعوري ويطرح مجدداً مشكلة العلاقة بين اللغة والفكر ويبحث عن العلاقة التي توحد بين اللسانيات والسيكولوجيا «فقاد ثورة فعلية نجم عنها بروز نموذج جديد للتفكير في اللغة أفرز مجموعة من الإشكالات يجب أن يعتني بها اللغوي وضمنها الاهتمام بالجانب الداخلي الذهني للمتكلمين عوض الاهتمام بسلوكهم الفعلي»[18].

ويمكن أن نلخص النقد الموجه إلى الاتجاه الوصفي فيما يلي:

1 – اهتم الوصفيون بالمادة اللغوية المجمعة، و لم يهتموا بالقدرة الهائلة للفرد على إنتاج مجموعة من العبارات اللغوية التي لم يسمعها من قبل أو بمعنى آخر اهتموا بالماضي دون اهتمامهم بالحاضر والمستقبل.

2 – ليس لهم حل للمشكلات الملبسة.

3 – لا يفسرون العلاقة القائمة بين الإسناد للفاعل الإسناد لغير الفاعل.

4 – لا يفسرون العلاقة القائمة بين الجمل البسيطة والجمل المركبة.

5 – لا يهتمون بوظائف مكونات الجملة[19].

ولقد استمع تمام حسان إلى الحوار الدائر في الجامعة المغربية بين أنصار الاتجاه الوصفي والاتجاه التوليدي التحويلي، فأدلى هذا الباحث دلوه في الميدان مشاركاً في ندوة لسانية أقيمت سنة 1976م بمقال عنوانه «النحو العربي ومناهج التحليل» حاول أن يرصد فيه مناهج التحليل المعاصرة، ولكن، في الواقع، كان العرض مخصصاً للنحو التوليدي التحويلي والنحو العربي، يقول تمام حسان: «فإن هذه الطرق ذاتها في وقتنا الحاضر أخذت ترتضي لنفسها اختيارات فلسفية محددة، فربما لبس المنهج التاريخي ثوب المادية الجدلية،

وربما مال المقارن إلى المراسية، الأمبيرية، ومال الوصفي إلى البنيوية، وقد رأينا التحويليين أخيراً يصفون طريقتهم بالعقلانية»[20] ومما يبدو على أن تمام حسان يطلع لأول مرة على ما كتبه شومسكي قوله «وسأحاول فيما يلي أن أعرض فهمي لطريقة شومسكي المعقدة، وقد لا يكون هذا الفهم بالضرورة معبراً عن الذي يقصده شومسكي نفسه»[21].

وعرض آراء شومسكي كما فهمها فتحدث عن السيقية والاستعمال وقواعد التحويل والبنية السطحية والبنية العميقة والكفاية الوصفية والكفاية التوضيحية.. وعندما وصل إلى النحو العربي وجد فيه من الأصول ما يقترب من النحو التوليدي التحويلي:

1 – إن النحاة العرب حين قرروا فكرة الأصول الثابتة كان أسبق من شومسكي.

2 – قواعد التفريع لا تعد غريبة عن اللغة العربية، إلى غير ذلك من الأفكار المطروحة في المقال. ويختم عرضه بنقد لنحو شومسكي قائلاً:

1 – إن الطريقة التي يتم بها استخراج البنية العميقة طريقة تعتمد استعمال رموز المنطق الرياضي ولا تعتمد العناصر اللغوية.

2 – إن منهج شومسكي لما يستقر له الأمر حتى الآن فهو مغامرة ماتزال في إطار التجربة.

3 – الذين اتبعوا منهج شومسكي في تعليم النحو لا يجرون الطريقة إلا على طريقة النحو العربي من بنية سطحية إلى بنية سطحية أخرى.

4 – إن ظاهرة الإعراب في اللغة العربية تتطلب صياغة جديدة لقواعد هذا المنهج حتى يمكنها أن تستوعبها.

وعندما انتهى حسان من عرضه بانتقاده لنحو شومسكي فإنه ينتقد أتباعه من الباحثين المغاربة وخصوصاً الأستاذ عبدالقادر الفاسي الفهري الذي دافع

ويدافع عن هذا النحو دفاعاً قوياً، نرى هذا الباحث يقول أثناء مناقشة العرض: «كنت أظن أن الأستاذ تمام سينتهي إلى موقف إيجابي من النحو التوليدي نظراً لجميع العناصر التي قدمها في عرضه خصوصاً ما يوجد من ثروة سواء في النحو العربي أو في البلاغة العربية لبناء نموذج يتمشى مع النظرية التوليدية»[22].

ويستدل على ذلك بـ «قال» عند النحاة العرب فأصلها «قول» وهي صيغة مفترضة، و لم يقل النحاة العرب إن العربي تكلم في يوم من الأيام بـ «قول» وكلهم وجدوا الواو في «يقول» و«أقوال» و«أقاويل» و«قولة» فألف «قال أصلها افتراضاً» «واو» و لم يقولوا هذا الأمر في «مال» لأن «الياء» هي التي تظهر في «ميل» و«يميل»... ولو كان النحاة وصفيين أو ظاهريين بتمييز تمام حسان لجعلوا «قال» و«مال» في منزلة واحدة لأنهما يظهران على السطح بصيغة واحدة[23].

هذا مثال واحد فقط لهذا الحوار الدائر بين تمام حسان وعبدالقادر الفاسي الفهري في الندوة.

وقد تقدم أن تمام حسان يرى أن المنهج العلمي يجب أن يقوم على السؤال «كيف» لا على «لم» لأن «لم» تذهب بالباحث إلى الغاية، والغاية في نظره «ظن» و«تخمين» ولكن الفاسي الفهري الذي يتبنى المنهج التوليدي القائم على التفسير يرفض الوقوف عند الكتابة الملاحظية والوصفية ليتجاوزهما إلى الكفاية التفسيرية، يقول الفاسي الفهري: ولا يدلنا تمام حسان على مرجع في الموضوع نسترشد به لأنه شيء «معروف» كما يقول وطبعاً نحن لا نعرف هذا بل نعرف عكسه ونعرف أن النظرية العلمية يجب أن ترقى إلى مستوى تفسيري ولا تكتفي بالملاحظة الخارجية في جميع الأحوال بل تبحث في الكيف وفيما وراء الكيف»[24] وقد صرح الفاسي الفهري في ندوة أخرى أن الذين يعدون أنفسهم وصفيين وانتقدوا النحو العربي انتقاداً شديداً عجزوا

عن دحض الأطروحات التقليدية وتقديم بديل للتعميمات المشروعة أو غير المشروعة التي نجدها عند القدماء[25].

ورغم انتقاده الشديد لمن يحاول الاستفادة من النحو العربي لتأسيس نظر لساني معاصر فإنه هو نفسه اتبع الطريقة نفسها، ونجد في مؤلفاته ومقالاته شواهد من سيبويه وابن السراج وابن يعيش وشرح كافية ابن الحاجب للاستراباذي، مما يدل على أن النحو العربي عنصر في الهوية الثقافية العربية لا يمكن الاستغناء عنه بجرة قلم أو صيحة نقد، بل إن كل البحوث الأكاديمية سارت على هذا الاتجاه، فلابد في دراستها لظاهرة صوتية أو صرفية أو تركيبية أن تعرج على مقولات النحو العربي إن بالنقد أو بالاستعانة في تفسير هذه الظواهر، وهذه المزاوجة بين التراث العربي القديم، نحو أو بلاغة وأصول فقه وتفسير وقراءات، والدرس اللساني المعاصر هي نتيجة لأعمال تمام حسان الجادة المتفردة التي كانت وحيد نسيجها في زمن تأليف الكتاب «اللغة العربية معناها ومبناها».

الهوامش

(1) أحمد مختار عمر، البحث اللغوي عند الهنود، ص 37.

(2) ابن خلدون، المقدمة، ص 547.

(3) برجشتراسر، التطور النحوي للغة العربية، ص 3.

(4) تمام حسان، وظيفة اللغة في مجتمعنا المعاصر، ص 83. المجلة، السنة، 10 عدد 114، س 1966.

(5) تمام حسان، اللغة بين المعيارية والوصفية، ص 3.

(6) نفسه، ص 15.

(7) نفسه.

(8) نفسه، ص 42.

(9) نفسه، ص 59.

(10) تمام حسان، اللغة العربية معناها ومبناها، ص 186.

(11) نفسه، ص 191.

(12) تمام حسان، تعليم النحو بين النظرية والتطبيق ،مجلة المناهل ، ص 127، العدد 7، السنة، 1976.

(13) نفسه، ص 125.

(14) الأستاذ أحمد المتوكل .

(15) أحمد المتوكل ،نحو قراءة جديدة لنظرية النظم عند الجرجاني ،مجلة لسانيات وسيميائيات، ص 87، ندوة 16-18 أبريل 1976.

(16) نفسه ، ص 90.

(17) chomsky، une conception tranformationelle de la syntaxe ،p. 40 . langages .n.12 année 1966.

(18) عبدالقادر الفاسي الفهري، اللسانيات واللغة العربية، ج 1، ص 65.

(19) محمود أحمد نحلة، مدخل إلى دراسة الجملة العربية، ص 32، 33، رمضان عبدالتواب، المدخل إلى علم اللغة ومناهج البحث اللغوي،ص 187-191.

(20) تمام حسان، النحو العربي ومناهج التحليل، مجلة لسانيات وسيميائيات، ص ، ندوة 16-18 أبريل 1976.

(21) نفسه، ص51.

(22) عبدالقادر الفاسي الفهري، مجلة لسانيات وسيميائيات، ص 69، ندوة 16-18أبريل 1976.

(23) نفسه، ص51.

(24) عبد القادر الفاسي الفهري، ملاحظات حول الكتابة اللسانية ، مجلة تكامل المعرفة ، ص 19 - اللسانيات واللغة العربية ،ج،1، ص 58.

(25) عبدالقادر الفاسي الفهري،لسانيات الظواهر وباب التعليق،البحث اللساني والسيميائي، ص 31، ندوة 9، 8، 7، ماي 1980.

المراجع

(1) أحمد مختار عمر،البحث اللغوي عند الهنود وأثره على اللغويين العرب،دارالثقافة ، بيروت لبنان ، 1972.

(2) أحمد المتوكل، نحو قراءة جديدة لنظرية النظم عند الجرجاني، مجلة لسانيات وسيميائيات، منشورات كلية الاداب والعلوم الانسانية بالرباط، عروض ومناقشات 16-18 أبريل 1976، مطبعة التومي.

(3) برجشستراسر، التطور النحوي للغة العربية، المركز العربي للبحث والنشر ،القاهرة، 1981.

(4) تمام حسان، اللغة بين المعيارية والوصفية، مكتبة الأنجلو مصرية، القاهرة، 1958، وظيفة اللغة في مجتمعنا المعاصر،المجلة، السنة العاشرة، العدد 114، القاهرة، يونيو 1966.

اللغة العربية معناها ومبناها،الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1973.

النحو العربي ومناهج التحليل، مجلة لسانيات وسيميائيات، منشورات كلية الآداب والعلوم الانسانية بالرباط ، عروض ومناقشات 16-18 أبريل 1976، مطبعة التومي.

تعليم النحو بين النظرية والتطبيق ، مجلة المناهل، وزارة الدولة المكلفة بالشؤون الثقافية، الرباط، المغرب، العدد،7، السنة الثالثة ، ذو القعدة ، 1396 نوفمبر 1976.

(5) رمضان عبدالتواب ، المدخل إلى علم اللغة ومناهج البحث اللغوي، مكتبة الخانجي، القاهرة، 1043 الموافق 1982م.

(6) عبدالقادر الفاسي الفهري، مناقشة النحو العربي ومناهج التحليل اللغوي، مجلة لسانيات وسيميائيات، ص 49، ندوة 16-18أبريل 1976 مطبعة التومي.

لسانيات الظواهر وباب التعليق،البحث اللساني والسيميائي ص 31، ندوة 9، 8، 7، ماي 1980 منشورات كلية الآداب والعلوم الانسانية بالرباط، سلسلة ندوات ومناظرات رقم 6-2-3-4 رجب 1401 الموافق 7-8-9 ماي 1981م.

(7) ملاحظات حول الكتابة اللسانية ، مجلة تكامل المعرفة ، مجلة جمعية الفلسفة بالمغرب عدد خاص ، 9. اللسانيات، ط1، 1408 الموافق 1985م

اللسانيات واللغة العربية،نماذج تركيبية ودلالية، الكتاب الأول، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط 2، 1988.

(8) محمود أحمد نحلة، مدخل إلى دراسة الجملة العربية، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، 1048، الموافق 1988م.

* * *

مراجعـــات

قراضة الذهب في نقد أشعار العرب لابن رشيق

تحقيق: الشاذلي بو يحيى
عرض وتقديم: المختار حسني(*)

تقـــديم:

في سنة 1972م أصدرت الشركة التونسية للتوزيع عن المطبعة الرسمية للجمهورية التونسية كتاب «قُراضَـةُ الذهب في نقد أشعار العرب» لصاحبه الحسن بن رشيق القيرواني، بتحقيق أستاذ مقتدر هو الشاذلي بو يحيى؛ متبعاً في ذلك أساليب التحقيق العلمي من بحث عن المخطوطات(1) وتمحيصها وتصنيفها ونسخها وتحقيق النص وضبط معظم ألفاظه بالشكل، وخاصة فيما يتعلق بالأشعار مع تعيين بحورها وتوثيقها قدر الإمكان، وصنع الفهارس المفيدة لها وللمصطلحات الأدبية والأعلام، مع مقدمة مركزة بالعربية ودراسة لكاتب القراضة باللغة الفرنسية وتبلغ صفحاته بصفة مجملة حوالي 270 صفحة، يشغل فيها متن الرسالة صفحات 12–120 بطريقة مسترسلة ؛ إذ لم يتصرف المحقق فيها بتعيين الفقرات أو تمييز المواضيع.

(*) باحث مغربي.

وقد أشار المحقق إلى أن «قراضة الذهب كانت نشرت بالقاهرة[2] منذ سنة 1344هـ/ 1926م غير أنها نشرة قليلة الفائدة لما يعوزها من صفات النشر العلمي...»[3] فقد جاء فيها كثير من التحريف، و لم يفرق فيها بين النثر والشعر، ولا أشير فيها إلى مصدر الحواشي السفلية.

على أن أحدث طبعة صدرت للقراضة كانت عن دار الفكر اللبناني بيروت بـ «تحقيق د. منيف موسى» سنة 1991م وكانت طبعة غير أمينة في نقلها عن طبعة الشاذلي بويحيى، أقل ما يمكن أن توصف به أنها تجارية رديئة، كثر فيها التصحيف والتحريف والسقط والتصرف المخل في المتن بشكل مؤلم جداً، مما يجعل «المحقق» والناشر على حد سواء مشاركين في هذا الأذى الكبير الذي يلحقانه بالتراث هذا إذا تساهلنا في عدم وصفه بالجريمة، ولسنا عاجزين عن فضح هذا العبث لولا مراعاة المقام.

وإذ أقدم هذا التلخيص الموجز لقراضة الذهب فلأنبه إلى قيمته الأدبية العظيمة، وحث المعنيين على قطع الطريق على هؤلاء المتلاعبين بنفائس التراث، بإعادة طبع هذا الكتاب في طبعته العلمية التي نفذت من الأسواق منذ زمن بعيد.

سبب كتابة الرسالة:

كان كتاب العمدة لابن رشيق كما يقول محقق القراضة جمعاً وتنسيقاً لقواعد الشعر العربي وأساليبه التي جمعها النقاد من قبله[4] أما «قراضة الذهب» فكانت مجالاً للتطبيق والتحليل المتأني الذي يفسح المجال واسعاً لإظهار قدراته ومهاراته النقدية. ويتأكد هذا الغرض إذا علمنا أن القراضة بأكملها رد على خصم ادعى السرق على ابن رشيق في بيتين من الشعر؛ فقد كان ابن رشيق رثى المعز بن باديس (ت 438هـ) بكلمة منها: [الطويل]:

1. ألم تَرَهُمْ كيفَ استقلُّوا به ضُحًى ... إلى كَنَفٍ من رَحْمةِ اللهِ واسعِ
2. أمامَ خميسٍ ماجَ في البرِّ بَحْرُهُ ... يسيرُ كمثْنِ اللُّجَّةِ المُتدافعِ

3. إذَا ضَرَبَتْ فيه الطبولُ تتابَعتْ   بــه عـــذْبٌ تحكي ارتـعـاد الأصـابع
4. تجاوُبَ نَـوْح بات يُندبُ شَجْوُهُ   وأيْـدي ثَكَالى فوجئتْ بالفواجعِ[5]

واستحسن منها أبو الحسن علي بن القاسم اللواتي البيتين الأخيرين فعارضه، في ذلك، بعضهم بأن ادعى عليهما السرقة من بيتين لأستاذ ابن رشيق: عبدالكريم النهشلي حيث يقول: [المنسرح]:

قـد صـاغ فـيـه الـغـمـامُ أدمُـعَـه   دُرّا ورواه جـــدْول غَــمْــرُ
يَـجـيـش فـيـه كـأنَّمـا رَعَـشَـتْ   إلـيْـكَ مـنْـهُ أنَـامـل عشْرُ[6]

فكتب ابن رشيق هذه الرسالة إلى علي بن القاسم اللواتي يرد بها على المعترض:

أقسام الرسالة:

لم يقسم لا الكاتب ولا المحقق هذه الرسالة. ويمكن تقسيمها تسهيلاً لقراءتها ودراستها إلى أربعة محاور:

أ – الأول جاء في إطار الرد على المعترض، ويوضح فيه ابن رشيق الفرق بين المعنى العام واللفظ المشترك من جهة، والمعنى الخاص من جهة أخرى[7].

ب – الثاني يتحدث فيه عن ضرب خاص من ضروب الأخذ أو «السرقة» ينعته بـ «فتح المعاني»، وهو أن يتناول الشاعر لفظاً لمعنى شاعر ما وينقله إلى معنى آخر مخالف لذلك المعنى[8].

ج – الثالث يبين فيه محاكاة الشاعر لامرئ القيس في معنى خاص به[9].

د – أما الرابع فيتحدث فيه عن أهم ضروب الأخذ[10].

وسنتناول أسفله كل محور بشيء من التفصيل:

أ – المعنى العام والخاص:

يميز ابن رشيق في رده على المعترض المعنى العام – ويسميه أيضاً «اللفظ

المشترك»[11] –، عن مجموعة من المعاني الخاصة المختلفة فيما بينها، رغم أنها جميعاً تؤول، في النهاية، إلى ذلك المعنى العام ؛ فبيتا ابن رشيق وأستاذه عبدالكريم النهشلي، يقرر ابن رشيق بأنهما متشابهان في المعنى الذي هو «الارتعاش» ولكن **القصد** غير واحد: «فما الذي يُشبه أنامل شيخ قائمة ترتعش كبراً حتى شبَّه عبدالكريم بها ذلك الزَّبَد المُقبَّب منبعثاً عن مسقط النهر، من أصابع ثكالى مبسوطة ترتعد طيشاً وجزعاً عند مفاجأة المصيبة على عادات النساء، شبَّهتُ أنا بها تلك العذب الخافقة»[12].

ويذهب ابن رشيق إلى أبعد من هذا، في سرده لمجموعة من الأبيات تشتمل على نفس المعنى العام (الارتعاش، الارتعاد، حركة اليد...) بمقاصد مختلفة، ليؤكد أن التفاضل إنما يقع في هذه المقاصد الخاصة، ويتتبع في هذه العملية ما يمكن تسميته شجرة نسب المعنى ؛ بأن ردَّه إلى أصله الأول: «امرئ القيس». وفي هذا يقول للذي ادعى عليه السرق: «وهلا نظر إلى قول إمام الشعراء امرئ القيس [الطويل]:

* كلمع اليَدين في حَبيّ مُكلَّل *

فعَلِم أن الأخذ منه أقرب والوقوع تحته أشرف؟ ولو عُدَّ مثل هذا سرقة لم يسلم من الكلام شيء»[13]. فدل بذلك على أن شعر امرئ القيس هو النص الأصل hypotexte الذي تتفرع عنه جميع النصوص الأخرى hyportextes، (إذا جاز لنا أن نستعمل مصطلحات جيرار جنيت)، سواء في معنى (حركة اليدين) السابق أو في المعاني الأخرى.

وهكذا قدم ابن رشيق عشرات الأمثلة لتوضيح كيفية تعامل الشعراء في «سرقاتهم» من امرئ القيس، مع المعنى «المسروق»؛ ففي معنى (حركة اليدين، أو الارتعاش) وحده، والذي تناوله امرؤ القيس بطريقته الخاصة، ذكر حوالي اثني عشر مثالاً، أو اثني عشر معنى، كلها معان خاصة تفرعت عن المعنى الخاص الأصل في «شطر» امرئ القيس السابق، مثَّلها الشعراء (أبو نخيلة،

أبو نواس، ابن المعتز، أبو الشيص، ابن المُغَلِّس، عبدالله بن العباس الربيعي، عبدالكريم النهشلي، ابن رشيق، ابن المُقَلس)، فمن ذلك قول عبدالله بن العباس الربيعي يصف برقا: [المتقارب]:

كأنَّ تقلُّبه في السما   يدَا كاتِبٍ أو يدا حاسِبِ[14]

وقول أبي نُخَيلة في وصف الشمس: [الرجز]:

*** والشمسُ كالمرآة في كَفِّ الأشل ***[15]

وقول الحسن بن أحمد بن المغلِّس يذكر الشمع [المتقارب]:

كأن الشموع وقد أطلعتْ   من النّار في كل رُمحٍ سنانا

أناملُ أعدائكَ الخائفينَ   تضرَّعُ تطلب منكَ الأمانا[16]

فهؤلاء وغيرهم، بينهم، في الموضوع والقصد، من الاختلاف ما لا يخفى، وإن اتفقوا جميعاً في اتخاذ (حركة اليدين) بعضاً من السبيل إلى التعبير عن ذلك؛ والسرقة لا تكون إلا فيما هو خاص، و«أهل التحصيل مجمعون على أن السرقة إنما تقع في البديع النادر والخارج عن العادة، وذلك في العبارات التي هي الألفاظ»[17]. فلا تكون السرقة محمودة إلا إذا تصرف فيها السارق تصرفاً حسناً بالزيادة وغيرها، والمجيد له فضله والمقصر عليه تقصيره»[18]. ولما كان الأمر كذلك، فإن البحث ينبغي أن يتجه، في نقد السرقة، لا إلى المعاني العامة، بل إلى المظهر اللغوي للنص؛ أي إلى ناحيته الشكلية القابلة للقياس[19]. وحتى في هذه الحالة ينبغي التمييز بين الألفاظ المشتركة (بين جميع الناس)، وبين البديع النادر الخارج عن العادة الذي يختص به شاعر دون آخر. ومن هنا عمد ابن رشيق إلى تنويع الأمثلة من بديع ونادر امرئ القيس الذي نجح الشعراء أو أخفقوا في أخذه والتصرف فيه، أو تحاموه وعجزوا عن الإتيان بمثله. وهكذا اتجه إلى التمثيل بالأوجه البلاغية متمماً، ربما، ما سبق وأن أشار إليه القاضي الجرجاني[20] من ضرورة النظر إلى الناحية الفنية في السرقة، حاصراً، بشكل

واضح، موضوع السرقة في هذه الناحية البلاغية، فذكر أمثلة للاستعارة[21] والتشبيه[22] والمجاز[23] والمبالغة[24] والتتميم والاحتراس[25] والإشارة والتتبع (الإرداف) والإيجاز[26] والالتفاف[27] والمحاورة[28]. وكانت شخصيته في كل هذا حاضرة في انتقاء الأمثلة من شعر امرئ القيس، والبحث عن نظائرها في شعر الجاهلية والإسلام، وفي الشرح وإصدار الأحكام المبنية على التحليل والتعليل... فقد وجد أن من المعاني الخاصة بامرئ القيس[29]، ما لم يستطع أحد لا الزيادة عليها ولا احتذاءها، ومنها ما كانت فيها الزيادة الحسنة أو المقصرة[30]، ومنها ما احتذى فيه الشعراء امرأ القيس في الطريقة، أو الوجه البلاغي دون المعنى، ومنها ما أتوا فيه بالمعنى دون اللفظ ومنها ما قصروا فيه عنه، ومنها ما وقع فيه اللبس[31]... وعموماً فإن وجوه التقصير والوقوع دون مرتبة المأخوذ منه هي المهيمنة على هذه الأمثلة في نظر ابن رشيق. ومن تطبيقاته في هذا المجال قوله: «ومن مبالغته [يقصد امرأ القيس] المشهور قوله: [الطويل]:

من القاصراتِ الطرْفِ لو دبَّ مُحولٌ من الـذُّر فـوق الإتـبِ منها لأثرا[32]

أخذه حسان رضي الله تعالى عنه فقال: [الخفيف]:

لـوْ يـدبُّ الحـوليُّ مـن ولـد الـذُّر ر علـيـهـا لأنـدبـتـهـا الكُلُوم[33]

فقصر عنه كثيراً لأن امرأ القيس قال (فوق الإتب) وهو ثوب كالبقيرة، وأيضاً فإن في بيته معنى متقدماً وهو قوله «من القاصرات الطرف» أراد منها منكسرة الجفن خافضة النظر غير متطلعة إلى ما بعد، ولا ناظرة إلى غير زوجها كما قال أهل التفسير[34]، ويجوز أن يكون من القاصرات الطرف بمعنى طرف الناظر إليها أي لا يتجاوزها النظر... وتناول ابن المعتز ما تناوله حسان بن ثابت من بيت امرئ القيس وتجاوز الحد فقال: [السريع]

رقَّ فـلـوْ مـرَّت بـه ذرَّة في رجْـلـهـا نـعْـلٌ مـن الـورد
لـزَقـت ديـبـاجـتـي خـدّه من غير أن جـازت على الخدّ»[35]

ب - فتح المعاني:

بدأ ابن رشيق هذا الفصل القصير بقوله:

«والشاعر يورد لفظاً لمعنى فيفتح به صاحبه معنى سواه لولا هو لم ينفتح...».

ثم أورد أمثلة لأربعة عشر شاعراً يوضح بها قصده، منها قول دليل آل المهلب لما هربوا من سجن الحجاج بن يوسف: [الطويل]:

نَفِرُّ فِرارَ الشمس مِمَّا وراءنا   ونُدْلِجُ في دَاجٍ من الليلِ غَيْهَبِ[36]

الذي فتح به لأبي الطيب قوله: [الوافر]:

وألقى الشرقُ منها في ثيابي   دنانيراً تفرُّ من البَنَانِ[37]

حيث نقل صورة «فرار الشمس» من مجال إلى مجال آخر مخالف تماماً. وقد نبه ابن رشيق في ختام حديثه عن هذا النوع من الأخذ أو «التناص» على أنه أول من أشار إليه، قال: «ولم أر من المؤلفين من جميع من رأيته من نبه على هذا النوع». بيد أن هذا من الممكن إدخاله في النوع الذي نبه عليه ابن طباطبا والقاضي الجرجاني وهو نقل المعنى من غرض إلى غرض[38].

ج - محاكاة ثنائيات امرئ القيس:

والمقصود بالثنائيات، ما أورده ابن رشيق من أبيات لامرئ القيس وغيره، يجمع فيه الشاعر بين حالين متعارضتين تقعان مرة واحدة ؛ إما على سبيل المجاز والمبالغة أو على سبيل الحقيقة والواقع. فمن السبيل الأولى أورد مثالين لامرئ القيس:

- الأول قوله [السريع]:

نطعنُهم سُلْكى ومخلوجة   كَرَّكَ لأمين على نابل[39]

قال: «أراد أنه يطعن طعنتيه كأنهما طعنة واحدة من السرعة، كما يناول التلميذ أستاذه من الريش لأمين في المرة لئلا ينشف الغرا...».

- والثاني قوله [الطويل]:

مكرٍّ مفرٍ مقبلٍ مدبرٍ معاً كجُلمودِ صخرٍ حطَّهُ السيل من علِ(40)

قال ابن رشيق: «ذلك أنه أراد السرعة فجعله كاراً فاراً مقبلاً مدبراً في حال واحدة على سبيل المبالغة وإن استحال ذلك، ثم شبهه تشبيه عيان بالحجر إذا تدهدى فإنك ترى منه الوجه ونقيضه وهو في حال واحدة من الانحدار وهذا ما لا يُلحق»(41). وكان الكميت والمتنبي قد حاولا اللحاق بإجادة امرئ القيس، دون جدوى؛ الأول في قوله يصف الثور: [البسيط]

وعاث في غابرٍ منها بعثعثة نحْر المُكافئ والمكْثُور يهتبلُ(42)

والثاني في قوله: [الكامل]

مازلت تضربهُمْ دِراكاً في الذُّرى ضرباً كأنّ السَّيفَ فيه اثنان(43)

«أراد السرعة وقد أجاد وإن لم يبلغ صاحب الاختراع»(44).

ومن السبيل الثانية ضرب أمثلة منها قول ابن دراج القسطلي: [الطويل]:

إذا غرَّب الحادي بهم شرَّقت بنا نَوى يومُها يومان والحينُ أحيان(45)

«وهو حقيقة لا مجاز... لأن كل طائفة تقطع يوماً فتكون المسافة بينهما يومين»(46).

غير أن هذا لا يدخل في إطار التناص، بقدر ما يندرج تحت ما يسمى بالتأثر، أو اقتفاء الطريقة دون الاستعانة بلفظ المقتفى أثره، ودون أخذ معناه في نفس الغرض، وقد أورد منه ابن رشيق هذه النماذج، ومنها ما ذكره في بدائع امرئ القيس السابقة، وقد جاء منها في التشبيه: [الطويل]:

كأنَّ قلوب الطير رطباً ويابساً لدى وكْرها العُنَّاب والحشفُ البالي(47)

الذي اقتفاه بشار بقوله: [الطويل]:

كأن مُثارَ النقْع فوق رؤوسهم وأسيافنا ليلٌ تهاوى كواكبُه(48)

د – ضروب الأخذ:

يصرح ابن رشيق في بداية كلامه عن هذا الموضوع بأنه يريد التمثيل فقط لا الاستقصاء، وأن ما سيقوله لا جديد فيه إذ سبق له أن فرغ من «**العمدة**»، كما يقول، «مما يراد أو أكثره»[49]، ولكنه في الحقيقة يضيف كثيراً من النظرات، الجديرة بالتأمل، إلى مشكل السرقات، وإنما كان قصده من كلامه ذاك ما يتعلق بضروب الأخذ. ومن هذه النظرات تأكيده باستمرار بأن «الكلام من الكلام وإن خفيت طرقه وبعدت مناسبه»[50] وانتباهه إلى جمع بعض الشعراء بين عدة نصوص أو أبيات لشعراء مختلفين في بيت واحد ؛ كما فعل الشريف الرضي يصف قوماً بالشجاعة: [الطويل]:

لهمْ ورقٌ من عهدِ عادٍ وتُبّعٍ حديدُ الظبا إلا انثلامُ المضاربِ[51]

«فتناول من ابن هاني الورق، وجمع بين روايتي البحتري، وأشار إلى بيت النابغة»[52] حيث قال ابن هاني: [الكامل]

وجنيتُمُ ثمرَ الوقائعِ يانعاً بالنصرِ من ورقِ الحديدِ الأخضرِ[53]

وقال البحتري: [الكامل]

حملتْ حمائلُهُ القديمةُ بقلةً من عهدِ عادٍ غضّةً لم تذبُلِ[54]

وقال النابغة: [الطويل]

ولا عيبَ فيهم غيرَ أنَّ سيُوفهم بهنَّ فلولٌ من قِراعِ الكتائبِ[55]

وفضلاً عن هذا، يؤكد ابن رشيق أن الشاعر قد يضمِّن شعره شعر غيره دون أن يكون واعياً بذلك فقد: «يمر الشعر بمسمعي الشاعر لغيره فيدور في رأسه ويأتي عليه الزمان الطويل فينسى أنه سمعه قديماً»[56]. كما أن ذلك قد يحدث له بمجرد توارد الخواطر[57]، خاصة إذا كان الشاعران متعاصرين وتقارب موضوعاهما[58]، بل إن ابن رشيق يؤكد بقوة أن: «الصانع إذا صنع شعراً في وزن ما وقافية ما، وكان لمن قبله من الشعراء شعر في ذلك الوزن وذلك الروي وأراد المتأخر معنى بعينه فأخذ في نظمه، أن الوزن يحضره والقافية

تضطره وسياق الألفاظ يحدوه حتى يورده نفس كلام الأول ومعناه حتى كأنه سمعه وقصد سرقته، وإن لم يكن سمعه قط»[59].

أما ضروب الأخذ التي ذكرها فهي على التوالي: الزيادة في المأخوذ أو اختصاره، ونقل المعنى والصفة، والعكس، ونقل الصفة وحدها، والتضمين والمناقضة، والاهتدام، والنسيان والاجتلاب، والتوليد، والتوارد، ونظم المنثور، والتلفيق[60]. ونختار هنا مثالاً من نظم المنثور؛ فقد ذكر ابن رشيق أنه «كان لأبي الأسود جيران من قشير، وكانوا يؤذونه ويرمونه في الليل، فإذا شكاهم قالوا لسنا نرجمك، وإنما الله تعالى يرجمك... فيقول: (كذبتم يا فسقة، لو رجمني الله تعالى لما أخطأني وأنتم تخطئون) فنظمه حبيب [أبو تمام] فقال: [البسيط]

رمى بك الله برجيْها فهدَّمها ولو رمى بك غير الله لم يُصِبِ[61]

انشغل ابن رشيق، إذن، في العمدة بتلخيص الآراء وعرض الموضوع، وما يتصل به من مصطلحات وشواهد، كما وصل إليه، مع تعليقات قليلة ومقتضبة قد لا تخلو من بعض التسرع، إلا أنه في «**قراضة الذهب**» وجد المجال واسعاً للتحليل والتعليل، فأبان فيه عن ذوق وذكاء رفيعين أثناء تتبعه وتحليله لعملية السرقة/ التناص، وخاصة في تحديده للعناصر أو الخصائص الذاتية لكل من النص السابق والنص اللاحق لإدراك أوجه التشابه والاختلاف في الأساليب والمقاصد. وربما كان ابن رشيق الناقد الأكثر وضوحاً في ربطه عملية السرقة، التي هي تقنية من تقنيات التناص، بالمظهر اللغوي والجانب البلاغي باعتبارهما المجال الذي تظهر فيه خصوصية كل شاعر وقدراته الإبداعية. كما أنه تتبع، في إشارات عميقة تحولات المعنى وتشابكه وسفره عبر العصور متنقلاً متقلباً من صورة إلى أخرى، وهو ما سيعبر عنه عبدالقاهر الجرجاني بطريقته الخاصة في «دلائل الإعجاز»، ليضع بذلك يده على أساس جوهري من أسس الإبداع؛ فغدا موضوع السرقة عنده هو موضوع الإبداع ذاته حيث يوجه الشاعر إلى

الطرق المثلى في الاستعانة بالآخرين ويحثهم، بطريقة غير مباشرة، على إخضاع المأخوذ للمقاصد الجديدة.

الهوامش

(1) قال: «... اعتمدت المخطوطتين اللتين أعلم وجودهما للقراضة: وهما مخطوطة باريس (بالمكتبة الوطنية؛ عدد 3417)، ومخطوطة القاهرة (عدد 4452 أدب طلعت، بدار الكتب)». قراضة الذهب ص: 9 من المقدمة. وينظر تاريخ الأدب العربي لبروكلمان 344: 5، وفيه ذكر لمخطوط ثالث: المتحف البريطاني Or 6985 (ثالث 59)، ورقم آخر لمخطوط القاهرة، ربما يكون مخطوطاً مختلفاً عن الذي اعتمده المحقق، هو: القاهرة ثان 277/3.

(2) نشرت من مجموعة «الرسائل النادرة»، نشر محمد الأمين الخانجي - تاريخ الأدب العربي، بروكلمان، 345.

(3) القراضة: 8.

(4) نفسه: 5.

(5) نفسه: 13، و«يُنْدَبُ شجوُه» كذا ضبط الفعل مبنياً للمجهول، والصحيح بناؤه للمعلوم: يَنْدُبُ شجوَه». كما يقال (بكى فلان شجوَه)؛ ينظر - التاج (شجا).

(6) نفسه: 13-14. وفي - المختار في شعر بشار [المنسوب للخالدين]؛ ص 317.

(7) نفسه: 43-48.

(8) فسه: 43-48.

(9) نفسه: 49-54.

(10) نفسه: 54-120.

(11) هو معنى عام قد يأتي باللفظ وغير اللفظ كما يقول ابن رشيق - قراضة الذهب، 15.

(12) نفسه: 14.

(13) نفسه: 15. وصدر بيت امرئ القيس هو: «أحار ترى برقا أريكَ وميضَه»، الديوان: 24.

(14) نفسه: 16. الأغاني: 182: 19.

(15) نفسه. وديوان المعاني، أبو هلال العسكري، 359:1.

(16) نفسه 17، ووفيات الأعيان، ابن خلكان، 122:5.

(17) نفسه: 20

(18) نفسه: 19.

(19) كان د. أمجد الطرابلسي من الأوائل الذين نبهوا بشكل جلي إلى اهتمام النقاد العرب بالناحية الشكلية في الشعر. ينظر: نقد الشعر عند العرب، 131.

(20) يوحي بذلك أيضاً تنويهه به في مقدمة العمدة.

(21) قراضة الذهب، 21-24.

(22) نفسه: 24-28.

(23) نفسه: 29-30.

(24) نفسه:31-32-34-36.

(25) نفسه: 33.

(26) نفسه: 36-37.

(27) نفسه: 40-41.

(28) نفسه: 42.

(29) نفسه: 24-30-41.

(30) نفسه: 21-22-32.

(31) نفسه: 22-23-24-25-29-31-34.

(32) ديوان امرئ القيس، 68.

(33) ديوان حسان بن ثابت، 1:40. وينظر الشرح في ديوانه 2:30.

(34) يقصد مفسري القرآن الكريم للآيات التي وردت فيها هذه الكتابة، ينظر: الصافات: 48، ص: 52، الرحمن: 56، وذكر ابن منقذ «أخذ» القرآن الكريم عن امرئ القيس عن طريق الايماء في باب التقفية - البديع 398.

(35) قراضة الذهب، 34-35.

(36) نفسه، 44. وفي - معجم الشعراء للمرزباني، 488 هو هردان العليمي، كما أشار محقق القراضة، قلت، والبيتان ضمن سبعة أخرى، مع بعض الاختلاف، لعبدالجبار بن يزيد بن الربعة الكلبي، في الطبري، تاريخ الأمم والملوك (أحداث 95هـ) 685: 3.

(37) نفسه، وشرح ديوان المتنبي، 366: 4 منها: يقصد الشجر، الدنانير: استعارها لما يتخلل الأغصان من أشعة الشمس.

(38) عيار الشعر، 126، والوساطة، 205، 206.

(39) قراضة الذهب، 94، وديوان امرئ القيس، 21. وفيه «لفتك الأمين» أي سهمين، واللؤام من

السهام أجودها. «يقول: نرد عليهم الطعن ونعيده كما ترد سهمين على صاحب نبل يرمي بسهمين ثم يعادان عليه». وسلكي: طعنة مستقيمة، والمخلوجة: عن يمنة ويسرة. – الشرح عن الديوان.

(40) نفسه، وديوان امرئ القيس، 19.

(41) نفسه، 49–50.

(42) نفسه، 50، وفيه: «المكافئ الذي يذبح شاتين إحداهما مقابلة الأخرى للعقيقة»، والبيت في اللسان (هبل).

(43) نفسه، وشرح ديوان المتنبي، 314:4 في مدح سيف الدولة.

(44) نفسه.

(45) نفسه، 51. والذخيرة لابن بسام 93:1، وفيها (إذا شرَّق... غربت...) من قصيدة في مدح خيران العامري صاحب المرية.

(46) نفسه: 51–52.

(47) نفسه، 24، وديوان امرئ القيس، 38.

(48) نفسه، 25، وديوان بشار بن برد، 318:1، ورغبة بشار في النسج على منوال بيت امرئ القيس مشهورة. ينظر: الأغاني 190:3.

(49) نفسه: 54–55.

(50) نفسه: 107، وينظر: 54.

(51) نفسه: 81، وديوان الشريف الرضي، 149:1، من قصيدة في رثاء خاله.

(52) نفسه.

(53) نفسه: 80، وديوان ابن هاني (دار صادر)؛ 161، وفي ديوانه (دار الغرب الإسلامي)، 149 (... بالنضر...) من النضارة، بالضاد المعجمة.

(154) نفسه، وديوان البحتري، 1748:3.

(55) نفسه، 83.

(56) نفسه، 83.

(57) نفسه، 88.

(58) نفسه، 100.

(59) نفسه، 86 وينظر القصة التي أوردها في نفس المصدر، 88 دعماً لقوله في هذا الباب عما وقع للثعالبي نقلاً عن يتيمة الدهر، والقصة في يتيمة الدهر 460:3.

(60) نفسه 59–63–69–72–79–81–82–83–84–85–87–88–95–106.

(61) نفسه، 97 وديوان أبي تمام 59:1 من القصيدة المشهورة في مدح المعتصم وفتح عمورية.

(62) ينظر تنبيه محمد الطاهر بن عاشور إلى ذلك في مقدمته للجزء الرابع من ديوان بشار، ص 2، وقد عقد د. أحمد يزن في رسالته لنيل دبلوم الدراسات العليا فصلاً عن الكتاب لاحظ فيه نفس الملاحظة وذكر أن اسم الكتاب الحقيقي هو: «الرائق بأزهار الحدائق» – النقد الأدبي في القيروان في العهد الصنهاجي، 271–272 (لا ط) مكتبة المعارف، الرباط، 1985، قلت: على أن في «المختار» نفسه ما يدل على ذلك، ينظر فيه، ص 8.

المصادر المعتمدة

(1) القرآن الكريم .

(2) الأغاني، أبو الفرج الأصفهاني، تحقيق لجنة من الأدباء، ط 6، الدار التونسية للنشر، تونس/ دار الثقافة، بيروت، 1983.

(3) البديع في البديع، أسامة بن منقذ، تحقيق عبد أ. علي مهنا، ط 1، دار الكتب العلمية، بيروت 1407هـ/1987م.

(4) تاج العروس من جواهر القاموس، مرتضى الزبيدي، تحقيق علي شيري، (لا ط)، دار الفكر، بيروت، لبنان، 1414هـ/1994م.

(5) تاريخ الأدب العربي، كارل بروكلمان، ترجمة د. رمضان عبدالتواب، ط 5، دار المعارف، القاهرة 1983م.

(6) تاريخ الأمم والملوك [تاريخ الطبري]، أبو جعفر محمد بن جرير الطبري، ط 3، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 1411هـ/1991م.

(7) ديوان أبي تمام بشرح الخطيب التبريزي، تحقيق: محمد عبده عزام، ط 5، دار المعارف، القاهرة، 1987م.

(8) ديوان ابن هاني، (لا ط)، دار صادر، (لا ت).

(9) ديوان ابن هاني، تحقيق محمد اليعلاوي، ط 1، دار الغرب الإسلامي، بيروت، 1995م.

(10) ديوان البحتري، تحقيق وشرح: حسن كامل الصيرفي، ط 3، دار المعارف، مصر (لا ت).

(11) ديوان الشريف الرضي، (لا ط) دار صادر، (لا ت).

(12) ديوان المعاني، أبو هلال العسكري، (لا ط)، دار الجيل، بيروت (لا ت).

(13) ديوان النابغة الذبياني، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، ط 2، دار المعارف، القاهرة 1985.

(14) ديوان امرئ القيس، تحقيق :محمد أبو الفضل إبراهيم، ط 5، دار المعارف، القاهرة 199.

(15) ديوان بشار بن برد، نشر: محمد الطاهر بن عاشور (لا ط)، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة 1369هـ/1950م.

(16) ديوان حسان بن ثابت، تحقيق: د. وليد عرفات، (لا ط) دار صادر، بيروت 1974م.

(17) الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة، أبو الحسن علي بن بسام، تحقيق: د. إحسان عباس، (لا ط)، دار الثقافة، بيروت 1399هـ/1979م.

(18) شرح ديوان المتنبي، وضعه عبدالرحمن البرقوقي، (لا ط)، دار الكتاب العربي، بيروت 1407هـ/1986م.

(19) عيار الشعر، أبو الحسن بن طباطبا العلوي، تحقيق د. عبدالعزيز بن ناصر المانع، (لا ط) مكتبة الخانجي، القاهرة، [تاريخ المقدمة: 1405هـ/1985م].

(20) لسان العرب، ابن منظور، (لا ط)، دار صادر، بيروت، (لا ت).

(21) المختار من شعر بشار للتجيبي البرقي [المنسوب للخالدين] (26)، تحقيق: السيد محمد بدر الدين العلوي، (لا ط)، دار المدينة للطباعة والنشر، بيروت (لا ت).

(22) معجم الشعراء، المرزباني، تصحيح فريتس كرنكو، ط 2، دار الكتب العلية، بيروت 1402هـ/1982م.

(23) نقد الشعر عند العرب حتى القرن الخامس للهجرة، د. أمجد الطرابلسي، ترجمة د. إدريس بلمليح، ط 1، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء 1993م.

(24) الوساطة بين المتنبي وخصومه، القاضي علي بن عبدالعزيز الجرجاني، تحقيق وشرح: محمد أبو الفضل إبراهيم وعلي محمد البجاوي، (لا ط)، دار القلم، بيروت (لا ت).

(25) وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان، ابن خلكان، تحقيق د. إحسان عباس، (لا ط)، دار الثقافة، بيروت (لا ت).

(26) يتيمة الدهر في محاسن أهل العصر، أبو منصور الثعالبي، شرح وتحقيق د. مفيد محمد قميحة [النسخة الشيخ محمد محيي الدين عبدالحميد 1366هـ/1947م]، ط 2، دار الكتب العلمية، بيروت 1403هـ/1983م.

